



Università di Pisa

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

**Corso di Dottorato in
Discipline Umanistiche**

Tesi di Dottorato
(L-FIL-LET/10 - LETTERATURA ITALIANA)

**La morte nelle tragedie di Alessandro Manzoni
come catarsi intellettuale**

Candidata: Jungyun Choi

Tutore: Prof.ssa Angela Guidotti

A.A. 2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE	1
---------------------	----------

CAPITOLO I

1.1. Dibattito tra classicisti e romantici sul teatro	5
1.1.1. Aspetto contenutistico	10
1.1.2. Aspetto stilistico	15
1.1.3. Dibattito su Shakespeare	20
1.1.4. Manzoni nella polemica classicistico-romantica	24
1.2. La riforma drammatica manzoniana	35
1.2.1. Il sistema storico	36
1.2.2. Rifiuto della tragedia eroica	44
1.2.3. La tragedia cristiana del "senza colpa"	50
1.2.4. Coro lirico	56

CAPITOLO II

2.1. Il dualismo insanabile: l'inconfondibilità dei due mondi	65
2.2. Il dilemma tragico: il dissidio interiore	79
2.2.1. La natura e la volontà	81
2.2.2. La Ragion di stato e la coscienza individuale	86
2.2.3. Doveri contrastanti... e ideali, un equilibrio difficile	91

CAPITOLO III

3.1. Il cammino verso l'ultima ora	103
3.1.1. <i>In morte di Carlo Imbonati</i>	106
3.1.2. Marcia funebre di un eroe	109
3.1.3. Misterioso disegno	114
3.1.4. Umanità della morte	121

CAPITOLO IV

4.1. La serenità della morte	131
4.1.1. L'unica prospettiva contro l'ingiustizia	133
4.1.2. L'atto di fedeltà contro le «arti inique»	137
4.1.3. La soluzione del contrasto fra eros e fede	139
4.1.4. Provvida Sventura	148
4.1.5. Il ritrovamento dell'essenza profonda dell'uomo	155
4.2. L'arte di « <i>sentir e meditar</i> »	160
4.2.1. Sulla pietà e sul terrore	161
4.2.2. La catarsi intellettuale	166
4.2.3. Unità di sentire e meditare	173
4.3. <i>Messa da Requiem</i>	178

CONCLUSIONI	181
--------------------	-----

Indice dei nomi

Bibliografia

Ringraziamenti

INTRODUZIONE

«Nei primi decenni del periodo romantico [...] gli scrittori più meditavano sulla triste condizione del teatro contemporaneo più si convincevano che sarebbe stato uno dei compiti e delle glorie del romanticismo riportare la tragedia al perduto splendore»¹. Nell'età romantica europea il teatro, trascurato a lungo dalla critica, attraversò un momento di grande riscoperta ottenendo una immensa fortuna grazie ai contributi dei principali esponenti del movimento romantico: in Germania, Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805) in Inghilterra, Byron (1788-1824) e Shelley (1792-1822).

Il movimento del Romanticismo si proponeva di riportare il teatro che era stata indirizzato alle classi colte a lungo a spettacolo popolare per comunicare valori morali, sociali e politici. In particolare, il teatro romantico diede un contributo sostanziale alla rielaborazione dei principi estetici e teorici lontani dalla norma in voga.

Al Romanticismo teatrale fecero riferimento² anche gli autori italiani tra cui Alessandro Manzoni, che con le tragedie moderne, *Il Conte di Carmagnola* e

¹ George STEINER, *Morte della tragedia*, traduzione di Giuliana Scudder, Milano, Garzanti, 1976, p. 94.

² Nel 1806, quando Manzoni non aveva ancora idea delle sue tragedie, intuiva già la necessità della letteratura popolare e educativa guardando la realtà del suo tempo. Lo scrittore, in una lettera scritta al amico Fauriel, in cui accennò per la prima volta al teatro, si lamentava della povertà del terreno culturale italiana che è una condizione di stacco della cultura dal popolo: «Per nostra sventura, lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è per ciò che gli scrittori non possono produrre l'effetto che eglino (m'intendo i buoni) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere. Quindi è che i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura. Vi confesso ch'io veggio con un piacere misto d'invidia il popolo di Parigi intendere ed applaudire alle commedie di Molière» (MANZONI, *Tutte le lettere*, [11] A Claude Fauriel (9 febbraio 1806), a cura di Cesare Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Tomo I, Milano, Adelphi, 1986, p. 19)

l'*Adelchi*, inaugurò in Italia il teatro di ispirazione romantica e diventò il maggior sostenitore della tragedia storica³.

Nel teatro tragico italiano dell'Ottocento «il fatto saliente è la duplicità degli indirizzi e dei caratteri che si riscontrano. Da una parte una tendenza conservatrice, che ci porta al secolo XVIII, e più segnatamente all'Alfieri, o anche più addietro; dall'altra una tendenza innovatrice, che mira in speciale modo a Shakespeare e a Schiller»⁴. Manzoni seguì la seconda strada e decise di elaborare una nuova forma di tragedia, un modello "storico" che come esemplare ideale aveva Shakespeare, rifiutando il modello tradizionale classico, che si caratterizza in nome degli autori quali Racine, Corneille e in Italia Foscolo e Alfieri.

«Il teatro era per il Manzoni avvincente avviamento ad un'indagine sulle motivazioni determinanti della storia: per essi erano trascorse le vie maestre dell'azione divina. Nessuna lirica, contemplando dall'esterno e sviluppando la meditazione diretta dell'autore, avrebbe potuto sostituire il teatro»⁵. Secondo Manzoni la letteratura può fornire alla storia un contributo importante: ricostruire «ciò che gli uomini hanno fatto: ma quello che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i successi e gli insuccessi loro, i discorsi con cui hanno fatto o tentato di far prevalere le loro passioni e le loro volontà su altre passioni e su altre volontà con cui hanno espresso la loro collera, sfogato la loro tristezza, con cui, in una parola, hanno rivelato la loro individualità: tutto questo, praticamente, è taciuto dalla storia; e tutto questo è il regno della poesia»⁶.

La presente tesi si propone lo studio approfondito, a livello filologico e critico - testuale, delle due tragedie manzoniane avendo come obiettivi quelli di individuare quali sono gli elementi filosofico-letterari che costituiscono i tratti peculiari delle tragedie manzoniane. Sebbene la mole di studi avente ad oggetto le tragedie manzoniane sia ragguardevole, il presente lavoro si pone in

³ L'autore ne progettò anche una terza, *Spartaco*, che non portò a termine, pur avendo raccolto molto materiale storico sull'argomento della rivolta degli schiavi nell'antica Roma.

⁴ Emilio BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1905, p. 333.

⁵ Cesare Federico GOFFIS, *La lirica di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, p. 168.

⁶ Alessandro MANZONI, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 137.

un'angolazione nuova, poco praticata dalla critica, la quale riserva un posto privilegiato alla concezione della morte come catarsi intellettuale.

Questa tesi è divisa in quattro sezioni. Il primo capitolo è a sua volta diviso in tre parti: nel primo verranno individuati le principali fasi storiche della polemica tra classicisti e romantici riguardo al terreno teatrale; nel secondo, verrà chiarita la posizione "moderna" di Manzoni nel quadro del Romanticismo italiano mettendo in luce i pensieri esposti nei testi fondamentali: *Materiali estetici*, *Prefazione al Conte di Carmagnola* e *Lettre à M. Chauvet*; nel terzo, verranno delineate le caratteristiche delle tragedie manzoniane, differenziandole sia da quelle classicistiche sia da quelle sue contemporanee.

Nel secondo capitolo si vuole esplorare una sfera del tragico che si articola intorno al dualismo insanabile che si manifesta in due aspetti: il conflitto esteriore e quello interiore. Nel primo si scontrano due mondi o gruppi umani diversi che hanno punti di vista differenti su una questione, e nel secondo un individuo viene sottoposto a spinte contrastanti.

Il terzo capitolo ha lo scopo di illustrare sinteticamente le figure della morte in alcune opere manzoniane (*In morte di Carlo Imbonati*, *Il Cinque Maggio*, *Il Natale del 1833* e *I Promessi Sposi*), che appaiono in diverse forme, e di giungere alla fine a trovare una convergenza nello spettro della morte.

L'ultimo capitolo verterà sul significato e sul valore della morte nelle tragedie manzoniane, il nucleo concettuale della presente tesi. Nella prima parte le ricerche saranno rivolte ad un'analisi approfondita del significato della morte, ponendo maggiore attenzione sull'atteggiamento con cui ognuno dei protagonisti l'affronta; nella seconda parte si approfondirà l'interpretazione di antiche nozioni, come la "pietà", il "terrore", e la genesi della catarsi, il cosiddetto effetto di purificazione, nelle tragedie manzoniane. La ricerca viene finalizzata ad individuare il valore catartico della morte nelle tragedie manzoniane, ovvero la catarsi intellettuale. Nell'ultimo capitolo, inoltre, si trova un breve paragrafo dedicato alla morte del poeta.

CAPITOLO I

1. 1. Dibattito tra classicisti e romantici sul teatro

Il genere tragico occupava un posto di privilegio nella letteratura italiana del Settecento. Il Settecento fu un periodo in cui c'è stata una vera ricerca, intensa e affannosa, della tragedia. Il teatro tragico viveva fra alcune tendenze indefinite, ma consolidate: la classicheggiante, la gesuitica, la francese di Corneille e Racine e in seguito di Voltaire. In particolare, alla fine del Settecento dominava la tragedia di tipo francese influenzato dal Rinascimento italiano che si assiste al recupero del dramma greco-latino. La Francia adattava la cultura rinascimentale italiano al gusto aristocratico e cortigiano della classe dominante. L'influenza francese sul teatro italiano era prevalente. La tragedia settecentesca italiana, imitando il modello francese, tentava di suscitare compassione, orrore e amore.

Sebbene la grande espansione del teatro straniero nel terreno italiano, molti tragediografi italiani iniziavano a comporre al di fuori delle tendenze di moda. Gli intellettuali e i drammaturghi tragici come Maffei, Martello e Monti cominciavano a «prendere coscienza della possibilità di restaurare gli antichi primati nazionali, della necessità di far argine alla crescente invadenza dei modelli francesi»⁷. Dunque «i dotti italiani nel primo Settecento si sforzavano di risuscitare la tragedia, stimolati per un verso dal generale clima di revival classicistico»⁸.

⁷ *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 71.

⁸ Franco FIDO, *Le muse perdute e ritrovate: il divenire dei generi fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi 1989, p. 11.

Dopo l'esordio di Vittorio Alfieri il cammino della tragedia italiana di gusto classicistico del Settecento avanzava verso la nuova sensibilità del primo romanticismo europeo che aprirà nuovi sbocchi alla tragedia italiana. Vale a dire che Alfieri ha dato il maggior apporto alla produzione tragica italiana durante un periodo transitorio tra fine del Settecento e inizio dell'Ottocento. Nonostante i tratti di novità presenti in Alfieri e Foscolo, in Italia prevaleva l'estetica neoclassica e anche il genere drammatico si ispirava ai principi di quella poetica. Per tutto il corso del secolo la corrente centrale della tragedia italiana non poté allontanarsi radicalmente dall'orbita del classicismo.

«Era l'inevitabile contraccolpo che le lettere, e di conseguenza il teatro, subivano a causa dei grandiosi avvenimenti storici che stavano sconvolgendo l'Europa: la caduta della secolare monarchia francese e le vittoriose campagne napoleoniche che travolgendo antiquati governi e cristallizzati costumi, sembravano preludere alle nuove teorie fautrici di liberi modi espressivi. In realtà, il panorama restò per qualche tempo confuso e, per quanto riguarda il teatro tragico italiano, non si verificarono sostanziali novità, anche se gli anni dal '96 al 1805 furono animati da un notevole fervore, da un vivo interesse nei riguardi del teatro e da molte iniziative»⁹.

Come sappiamo, i primi anni del secolo XIX furono caratterizzati dal dibattito tra due diverse scuole letterarie. Cioè la polemica tra classicisti e romantici nell'ambito letterario, che fu scatenata in Italia da un articolo di Madame de Staël intitolato *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* e pubblicato sulla "Biblioteca italiana" nel gennaio del 1816. Nell'articolo la scrittrice francese esortava i letterati italiani ad accostarsi alle opere straniere contemporanee, in particolare, inglesi e tedesche:

«Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; [...] gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dell'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle, non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio

⁹ *Il teatro tragico italiano: storia e testi del teatro tragico in Italia*, a cura di Federico Doglio, Parma, Guanda, 1960, p. CXLII.

della naturale schiettezza»¹⁰.

La pubblicazione del suo articolo aprì la *querelle* fra due correnti letterarie, suscitando molteplici reazioni: da un lato i difensori della tradizione, tra cui Pietro Giordani e Giacomo Leopardi, accusavano la Staël esaltando i valori dei grandi autori antichi e il rispetto della tradizione. Siccome in Italia la cultura classica trovava un'alta stima, tali consigli di Staël suscitarono la reazione sdegnosa dei classicisti. Dall'altro lato i fautori del romanticismo come Ludovico di Breme, Pietro Borsieri, Giovanni Berchet e Ermes Visconti difesero la posizione di Staël ribadendo la necessità di ammodernamento culturale. Questi erano disposti ad accettare i nuovi cambiamenti per rinnovare le condizioni culturali italiane che apparivano ormai indietro.

Nel corso del dibattito l'arte drammatica certamente non rimase esclusa dal tentativo di riforma. Anche la Staël aveva sfiorato l'argomento del teatro sottolineando la sua possibilità di assumere un volto più aderente all'attualità.

G. Steiner sostiene che per comprendere meglio il movimento romantico bisogna notare alla base un impulso fondamentale verso il dramma: «alle origini del movimento romantico sta un esplicito tentativo di resuscitare le più importanti forme della tragedia. In effetti il romanticismo ebbe origine proprio come reazione all'incapacità del secolo di continuare le grandi tradizioni del teatro elisabettiano e barocco. In nome del dramma i romantici attaccarono il neoclassicismo»¹¹.

Nell'ambito teatrale vennero apportati più aspetti del tutto nuovi, perché il genere della tragedia per secoli era rimasta rigidamente codificata dalla tradizione. La polemica fra classicisti e romantici, che durò dalla fine del Settecento fino quasi alla metà dell'Ottocento, assunse grande importanza nella storia della tragedia italiana. E in senso contrario, le discussioni intorno alle poetiche drammatiche costituirono uno dei caposaldi della polemica romantica in Italia.

La baronessa di Staël, nel suo articolo, sollecitò la traduzione degli autori

¹⁰ Anna Luisa STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di Egidio Bellorini, II, Bari, Giuls. Laterza & Figli, 1943-XXI. Vol. 1, pp. 7-8.

¹¹ G. STEINER, *Morte della tragedia*, cit., p. 84.

europei, soprattutto delle opere drammatiche:

«Che se le lettere si arricchiscono colle traduzioni de' poemi, traducendo i drammi si conseguirebbe una molto maggiore utilità; poiché il teatro è come il magistrato della letteratura. Shakspeare, tradotto con vivissima rassomiglianza dallo Schlegel, fu rappresentato ne' teatri di Germania, come se Shakspeare e Schiller fossero divenuti concittadini. E facilmente in Italia si avrebbe un eguale effetto; [...]. Piace comunemente il dramma in Italia, e degno è che piaccia sempre più, divenendo più perfetto e utile alla pubblica educazione: e nondimeno si dèe desiderare che non impedisca il ritorno di quella frizzante giocondità onde per l'addietro era sì lieto. Tutte le cose buone devono essere tra sè amiche»¹².

Le opere teatrali sono, infatti, i testi letterari che si rivolgono al pubblico più vasto possibile. Il teatro è dunque una possibilità educativa e un bene comune in grado di promuovere inclusione e coesione sociale perché esso si rivolge non solo agli eruditi, ma anche ai non alfabetizzati.

Il *Corso di letteratura drammatica* di A. W. Schlegel, una specie di manifesto del teatro romantico in Europa, fu introdotto in Italia nel 1817. Questo testo venne considerato come punto di riferimento in tutte le polemiche tra romantici e classicisti e riuscì addirittura a stimolare la polemica sulla nuova poetica drammatica in Italia. Giovanni Gherardini, traduttore di questo capolavoro, è stato il primo a contestarlo da buon classicista:

«Ora perché dovremmo noi abbandonare ciò che è nostro, ciò che impose finora l'ammirazione a tutto il mondo, per andare in traccia di cose che pur saranno squisite nel loro suolo natìo, ma che male allignerebbero per avventura nel nostro clima, e di cui soprattutto non abbisogniamo? Se il genio de' Greci scoperse le vie che conducono a commuovere e a dilettar l'uomo, - se i nostri antenati, i Latini, quegl'ingegni così svegliati e così superbi, stimarono di doverle seguir fedelmente, e per esse ascesero a tanta altezza di splendore, - se la loro mercè queste vie sono da noi pure conosciute, - se l'esperienza de' secoli le ha trovate infallibili, - perché dovremmo poi noi dipartircene, e metterci per un altro sentiero che forse guiderà alla stessa meta, ma ch'è però tanto mal sicuro, che né i Francesi lo calcano, li stessi Inglesi lo vanno a

¹² A. L. STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., pp. 8-9.

poco a poco abbandonando, e dopo Schiller non è più felicemente battuto da verun Tedesco?»¹³

Gli intellettuali classicisti e neoclassici furono offesi e gli sembrava che i manifesti dei romantici fossero un tentativo irragionevole al fine di sconvolgere le loro poetiche conservatrici. I romantici, in realtà, vollero scartare ogni norma estrinseca alla natura e rifiutare i rigidi canoni classicistici. I romantici erano in cerca di originalità secondo l'esempio degli autori moderni, mentre i classicisti sostennero l'imitazione degli autori dell'antichità. Secondo i sostenitori della tradizione antica, i grandi poeti della Grecia e i latini raggiunsero la cima della perfezione d'arte, perciò «il poeta italiano non ha ragione alcuna di partirsi dalle orme de' nostri grandi maestri antichi»¹⁴ e non resta che ammirarlo e continuare a riprodurlo. I romantici, in nome della verità storica e umana contrapposero alla rigida regolarità ed alla uniformità delle opere che i classicisti componevano imitando pedantesamente i modelli antichi.

Ludovico Di Bremen, nel suo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari*, ha delineato due scuole: «uno attaccato alle poetiche secondo le quali il modulo perentorio della grandezza stava nell'imitare gli esemplari classici, riprodurne le bellezze, i suoni freddi, con usufruimento di mitologia e un linguaggio distante, immobile; l'altro, avido di interiorità, s'illudeva di interrogare più direttamente la natura, il cuore. Si preoccupava, insomma, di quel problema che anche in letteratura è fondamentale: salvar l'anima»¹⁵.

Volendo penetrare la questione riguardante la polemica nell'ambito teatrale, è necessario esaminare le idee del dissenso che hanno caratterizzato lo scontro tra i classicisti e romantici. Il presente capitolo si propone di ripercorrere le principali fasi storiche della polemica tra classicisti e romantici riguardo al terreno teatrale, soffermandosi su alcuni aspetti che costruiscono le tappe salienti per la realizzazione dei drammi moderni.

¹³ A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, Traduzione di G. Gherardini, Nuova edizione a cura di M. Puppo, Genova, il melangolo, 1977, pp. 566-567.

¹⁴ G. GHERARDINI, *Poesia classica e poesia romantica*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, A cura di Egidio Bellorini, Vol. II, Bari, Giuls. Laterza & Figli, 1945-XXI, p. 164.

¹⁵ Cesare ANGELINI, *Manzoni con otto tavole in rotocalco*, Torino, UTET, 1942-XX, pp. 10-11.

1.1.1. Aspetto contenutistico

I classicisti erano considerati i poeti che imitavano i classici e invece i moderni quelli che si ispiravano alla poetica romantica, ovvero i romantici. Gli ultimi si allontanavano da certi elementi sostanziali del Classicismo: l'imitazione degli autori dell'antichità, la passione per la mitologia e l'osservanza rigorosa delle unità aristoteliche. «*La Lettera semiseria di Grisostomo*¹⁶ fu il "manifesto" della nuova scuola in cui [Berchet] espone la quistione della nuova letteratura come modo di essere e di vivere, e di che cosa nutrirla. Invita a liberarsi dalle "regole"; rompere l'incantesimo delle favole mitologiche, spogliarsi dei frasari ostinatamente umanistici, abbandonare l'ossequio elegante e fatuo ai temi greco-romani»¹⁷.

In primo luogo, si tratta di una divergenza di idee tra classicisti e romantici dal punto di vista contenutistico, cioè come l'argomento a cui ispirarsi: Mitologia o Storia. La mitologia e la storia sono i termini fondamentali del famoso dibattito teorico tra classicisti e romantici. I classicisti fanno ricorso a temi mitologici, come per gli antichi la mitologia è stata la sostanza di tutto, invece i romantici a temi storici, in particolare guardano al Medioevo con tanto entusiasmo.

Schlegel, nel *Corso di letteratura drammatica*, definì ciò che distingue la tragedia antica da quella moderna, è il fatto che la tragedia greca è essenzialmente "mitologica", la tragedia dei moderni è "storica". Il soggetto, o la materia principale della tragedia greca è la mitologia, aggiunse il critico tedesco, in questo senso Metastasio e Alfieri appartengono alla tragedia antica come quella francese.

Come indicato sopra, nell'articolo Madame de Stäel invitava i letterati italiani che stanno contenti all'antica mitologia a liberarsi dalla tendenza a riprendere lo stile e i temi dei classici, ed a staccarsi dalla mitologia greco-romana, che il resto d'Europa aveva già abbandonato. Anche l'autore del *Corso di letteratura drammatica* sollecitava gli scrittori di tragedie a non attenersi ai Greci esemplari, i quali, come la mitologia e i loro costumi, non sono adatti ai nostri

¹⁶ Il testo, ossia *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. La Lettera semiseria di Grisostomo*, venne pubblicato a Milano nel dicembre 1816.

¹⁷ C. ANGELINI, *Manzoni con otto tavole in rotocalco*, cit., pp. 12-13.

tempi.

A loro avviso Pagani Cesa contestava che il dramma romantico staccato dal costume dell'antica mitologica che ormai occupò una buona parte dell'Europa, non conviene al terreno teatrale italiano, anzi a giudizio di Pagani l'influenza delle opere prese in prestito alle diverse nazioni nei teatri italiani è dannosa poiché il teatro deve essere conforme al gusto e ai costumi della propria nazione:

«Se il sig. Schlegel vuol piantar una linea di demarcazione, che separi per sempre l'età mitologica, perchè quella non può somministrare argomenti che interessino i tempi nostri, [...] io trovo già fissata la linea di demarcazione, che separa gl'interessi della drammatica romantica Inglese dall' interesse della drammatica e Francese e Italiana. Io voglio accordare tutto il merito che vuole il sig. Schlegel a Calderon; ma il clima, l'educazione, i fasti, i costumi degli Spagnuoli, confinano dentro il lor Regno le lor produzioni. La loro influenza non fu che nociva in Italia»¹⁸.

A suo parere, il sistema romantico a cui i poeti moderni cercano di dare definizione è quello che rovescia tutti i sistemi finora ricevuti.

Facendo eco alla prima lezione del *Corso di letteratura drammatica*, Giovanni Berchet si interrogò sulle nuove tendenze poetiche europee nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*:

«Alcuni, sperando di riprodurre le bellezze ammirate ne' Greci e ne' Romani, ripeterono, e più spesso imitarono modificandoli, i costumi, le opinioni, le passioni, la mitologia de' popoli antichi. Altri interrogarono direttamente la natura: e la natura non dettò loro né pensieri né affetti antichi, ma sentimenti e massime moderne. Interrogarono la credenza del popolo, [...] Interrogarono l'animo umano vivente [...] La poesia de' primi è classica, quella dei secondi è romantica. [...] io stimo di poter nominare con tutta ragione poesia de' morti la prima, e poesia de' vivi la seconda»¹⁹.

Berchet, come altri romantici suoi contemporanei, polemizzava contro coloro

¹⁸ G. U. PAGANI CESA, *Sovra il teatro tragico italiano*, Firenze, Il Magheri, 1825, pp. 96-97.

¹⁹ Giovanni BERCHET, *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger, Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in *Manifesti romantici*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, U.T.E.T., 1979, p. 439-440.

che difendevano la fedeltà alla tradizione. Ma non nega l'ammirazione per il mondo classico come elemento di vita. Egli condannò l'uso della mitologia perché non è un argomento moderno che interpreta la natura e l'animo dei viventi e inoltre sostenne che gli oggetti delle poesie dovevano essere moderni, ovvero i problemi, i pensieri e le aspirazioni dell'uomini del proprio tempo. L'interpretare la natura certamente è l'ufficio della poesia dall'antichità, ma ciò che egli intendeva è interpretarla alla luce dell'ampliamento delle visioni dei moderni. Berchet dunque esortava i poeti a fare «una imitazione della natura, non una imitazione di imitazione»²⁰.

È bene ricordare anche un classicista, Carlo Giuseppe Londonio che partecipò, con alcune dissertazioni, alla discussione tra classicisti e romantici. Londonio, nei *Cenni critici sulla poesia romantica*, innanzitutto difese i connazionali accusati da Madame de Staël di aver cattivo gusto letterario e dichiarò la sua fedeltà ai precetti classici come la mitologia e le unità drammatiche. Nel corso della polemica venne noto per il dibattito con Di Breme, a cui Londonio rispose con *Appendice ai cenni critici sulla poesia romantica* (1818).

Tra battute e scambi di opinioni di due letterati, troviamo anche le parti in cui esponevano le idee sulla mitologia come fonte nella poesia.

Ludovico Di Breme dichiarò che la mitologia è ormai inefficace e non c'è più chi ragionevolmente è disposto ad adoperarla. Gli apparse del tutto necessario l'abbandono della mitologia:

«O l'arte poetica derivata dalla fonte mitologica ha oramai perduto la sua efficacia, e le impressioni sue non serbano più influsso veruno sopra gli animi; e allora dirò che di ciò appunto van lamentandosi quelli che hanno la poesia mitologica per un inutile balocco, e che vedono distrutto questo già splendido espediente di nobili piaceri e di sociali sentimenti»²¹.

Londonio replicò immediatamente alludendo all'intervento di Di Breme:

«Ma la mitologia, la mitologia poi, gridano i romantici, non è

²⁰ Ivi, p. 440.

²¹ Ludovico Di BREME, *Osservazioni su «Il Giaurro»*, in *Manifesti romantici*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, U.T.E.T., 1979, p. 210.

più da tollerarsi per nessun conto. Che l'antico mondo, fanciullo ancora com'era e balordo, potesse deliziarsi di questo balocco e trovare in lui una perenne fonte di immagini e di pensieri, ciò non dèe recar meraviglia».²²

Egli afferma che la mitologia rappresenta un repertorio d'immagini e il suo valore è eterno, perciò non può svanire come pensano i romantici.

Nella *querelle* tra due scuole opposte, sollevata dal saggio di Madame de Staël, il massimo esponente del neoclassicismo italiano, Vincenzo Monti, partecipò con il suo sermone *Sulla mitologia* (1825) nel quale difese il valore poetico dei miti classici contro la condanna dai romantici. Monti, in polemica con i tentativi rivoluzionari del romanticismo, difese le tradizioni classiche sostenendo che il meglio era già stato raggiunto dagli antichi, dunque è necessario imitarli. Il sermone *Sulla Mitologia* accese la cosiddetta seconda polemica romantica.

Madame de Staël elogiava l'eccellente traduzione dell'*Iliade* omerica realizzata da Monti, ma allo stesso tempo criticava l'isolamento erudito degli italiani:

«Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre la *Iliade*; poiché Omero non si potrà spogliare dell'abbigliamento onde il Monti lo rivestì: [...] Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio; ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento: né importa che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purché vi sia nel tutto una eguale bellezza»²³.

Il traduttore dell'*Iliade* con il suo celebre sermone replicò agli esaltatori delle nuove dottrine in difesa della mitologia:

«Audace scuola boreal, dannando
tutti a morte gli Dei, che di leggiadre
fantasie già fiorîr le carte argive
e le latine, di spaventî ha pieno
delle Muse il bel regno.
[...]

²² Carlo GIUSEPPE LONDONIO, *Appendice ai Cenni critici sulla poesia romantica*, in *Manifesti romantici*, cit., p. 524.

²³ Anna Luisa STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., p. 7.

Senza portento, senza meraviglia
nulla è l'arte de' carmi, e mal s'accorda
la meraviglia ed il portento al nudo
arido Vero che de' vati è tomba»²⁴.

L'audace scuola boreale, ossia la rivoluzionaria scuola romantica settentrionale, a nome del vero nell'arte, distrugge la poesia, perché questa è frutto dell'immaginazione. Cioè la poesia non esiste senza la «meraviglia» e il «portento» delle favole mitologiche e la meraviglia dei miti non va d'accordo con il «nudo arido vero», il soggetto delle poetiche del Romanticismo. Per Monti e i classicheggianti la mitologia rappresenta l'umanità e la bellezza e infatti, questi difendono la mitologia come un atto di fede verso una cultura ereditata dall'antichità.

Altro intervento degno di rilievo è quello di Manzoni con *Lettera sul Romanticismo*, sebbene egli non avesse mai partecipato attivamente o volontariamente al dibattito tra classicisti e romantici.

Nel 1823 Manzoni, in una lettera indirizzata al marchese Cesare D'Azeglio, si pose particolare attenzione alla mitologia riassumendo le argomentazioni dei romantici e dei classicisti. Questa lettera è importante al fine di comprendere ciò che il Romanticismo rifiutava e ciò che esso proponeva:

«Quanto alla mitologia, i Romantici hanno detto, che era una cosa assurda parlare del falso riconosciuto, come si parla del vero, per la sola ragione, che altri, altre volte, l'hanno tenuto per vero; cosa fredda l'introdurre nella poesia ciò che non richiama alcuna memoria, alcun sentimento della vita reale; cosa noiosa ricantare sempre questo freddo e questo falso; cosa ridicola ricantarli con serietà, con un'aria reverenziale, con delle invocazioni, si direbbe quasi ascetiche. I Classicisti hanno opposto che, levando la mitologia, si spogliava la poesia d'immagini, le si levava la vita»²⁵.

I romantici insistevano sulla irragionevolezza della mitologia partendo sempre dal principio del vero. Manzoni non negava che un poeta potesse ispirarsi al

²⁴ Vincenzo MONTI, *Sulla mitologia*, in *Prose e poesie di Vincenzo Monti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1847, pp. 309, 311.

²⁵ A. MANZONI, *Lettera sul Romanticismo*, in *Prose minori, Lettere inedite e sparse pensieri e sentenze*, a cura di Alfonso Bertoldi, Nuova presentazione di Fausto Ghisalberti, Firenze, Sansoni, p. 147.

mito, ma condannava il Classicismo appoggiandosi alle idee dei romantici:

«Le confesso che quelle dei Romantici mi parevano allora, e mi paiono più che mai concludentissime. La mitologia non è morta certamente, ma la credo ferita mortalmente;»²⁶.

Manzoni, alle critiche dei romantici e dei classicisti aggiungeva la propria interpretazione cristiana. La mitologia non può essere, per Manzoni, una sostanza che rappresenta il vero, ossia l'aderenza ai problemi della condizione umana alla luce della verità cristiana.

I romantici, pur trattando anche altri argomenti, si dedicavano soprattutto al dramma storico, perché nella storia essi vedevano agire la legge morale che svela agli uomini il senso ed il valore religioso della vita. Questa è proprio l'idea principale di Manzoni che volle trarre la poesia dalla storia e chiamare i suoi drammi storici.

1.1.2. Aspetto stilistico

In secondo luogo, si tratta dell'osservanza delle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione nel dramma. Nel periodo fra la seconda metà del XVIII secolo e i primi decenni del XIX secolo si produssero molte tragedie in Italia, ma su antichi schemi. Cioè la maggior parte dei tragediografi, compresi anche i maggiori autori dell'epoca come Monti, Alfieri e Niccolini ne composero rispettando rigorosamente le tre unità aristoteliche.

La famosa legge delle tre unità, uno dei cardini dell'estetica classicistica, fu la questione più clamorosa che venne destinata a generare numerose e intense controversie tra classicisti e romantici. Come afferma Schlegel, «le unità di tempo e di luogo furono spesso tenute per semplici accessori: altra volta si volle attribuir loro un gran pregio, e si giunse fino a pronunziare il grido dell'intolleranza: *Fuori di là non v'è salute*»²⁷. Certamente per i classicisti, non sarebbe stato facile abbandonare le tre presunte unità aristoteliche, alle quali

²⁶ Ivi, p. 149.

²⁷ A. W. SCHLEGEL, *op. cit.*, pp. 215-216.

per molto tempo si uniformò il teatro.

Schlegel, nel suo *Corso di letteratura drammatica*, prese in esame le unità aristoteliche e dimostrò le loro assurdità, e le conseguenze dannose per la rappresentazione drammatica. La lezione dello scrittore tedesco fece divampare la polemica fra classicisti e romantici sulle tre unità. Il maggior influsso della sua polemica contro la regola delle unità si è espresso nel *Dialogo sulle Unità drammatiche di luogo e di tempo* (1819) di Ermes Visconti. È un argomento che anche Manzoni riprenderà nella *Prefazione* al *Conte di Carmagnola* e nella *Lettre à M. Chauvet*.

Dialogo sulle Unità drammatiche di luogo e di tempo, in cui si è introdotto un discorso immaginario tra diversi interlocutori, riassume esplicitamente le idee sulle unità aristoteliche sia di classicisti che di romantici. Il discorso si avvia con le parole di Luigi Lamberti, un ellenista e poeta: «se fosse una tragedia, converrete con me che la mancanza d'unità di luogo e di tempo sarebbe una mostruosità»²⁸. In risposta a questo giudizio forte, Visconti pone le sue considerazioni riguardo alle regole sulle labbra di uno degli interlocutori, Gian Domenico Romagnosi. Il filosofo giurista dimostra quanto sono erronee e dannose le regole prescritte dai classicisti con alcuni esempi sostanzialmente realistici:

«La regola delle due unità diffonde delle massime erronee sulla imitazione teatrale, perché è nata da massime erronee. Già i greci non si obbligarono mai all'unità di tempo, né a quella di luogo ; d'altronde i loro teatri ed i loro soggetti erano differentissimi dai nostri. Quelle due unità sono un pregiudizio moderno, ed i moderni devono avere ragionato così: Noi dobbiamo rappresentare sul palco un avvenimento; la rappresentazione dev'essere naturale : perciò bisogna combinarlo in maniera che potrebbe succedere davvero, se gli attori, invece d'essere attori, fossero i personaggi veri non potrebbero eseguire in tre ore quello a che è necessario molto più tempo. Nemmeno si potrà trasportare la scena a grandi distanze, perché i personaggi veri non potrebbero far tanto viaggio»²⁹.

²⁸ Ermes VISCONTI, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, II, cit., p. 29.

²⁹ Ivi, pp. 42-43.

I romantici sostengono che per rispettare la logica dell'unità d'azione drammatica in un dramma, la vicenda può e deve durare mesi e anni e svolgersi in luoghi diversi, altrimenti sarebbe del tutto artificioso ridurla a ventiquattro ore e in uno stesso luogo, come esigono i classicisti.

Romagnosi conclude che in ogni dramma essenzialmente ci sono due tipi di tempo: il primo è quello realmente necessario per lo sviluppo degli avvenimenti rappresentati, e il secondo è quello a cui può impegnarsi l'attenzione dello spettatore senza fatica. Il problema sorge quando i due tempi rimangono confusi. Perciò l'obiettivo del drammaturgo dovrebbe essere «fare in modo che tutto quello che non si sottintende, ma si espone, occupi un tempo presso a poco uguale a quello in cui si potrebbe seguire la cosa in realtà»³⁰.

Troviamo un'altra importante fonte cui far riferimento per comprendere le idee di due correnti opposte nei confronti delle unità di tempo e luogo. L'articolo di Pietro Molossi, intitolato *Sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* e pubblicato sull'"Accattabrighe", settimanale milanese di tendenza antiromantica, chiaramente avverso al Conciliatore.

In questo saggio si svolge un dialogo fra un alemanno, un inglese e uno spagnolo, che si oppongono alle unità, e un francese e un italiano, che le difendono. Ovviamente gli ultimi interpretano le posizioni dei classicisti che ritengono che le unità di tempo e di luogo siano una legge necessaria per raggiungere lo scopo della tragedia:

«Esaminando lo scopo della tragedia abbiamo rilevato essere quello d'illudere; ma per illudere è necessario che tutto sembri prossimamente verisimile e probabile, e tutto non può sembrare prossimamente verisimile e probabile se ci allontaniamo dalle unità di tempo e di luogo come il perno su cui si aggira la gran macchina della tragedia»³¹.

L'effetto che intendono ottenere i classicisti è l'illusione teatrale³², ovvero una

³⁰ Ivi, p. 44

³¹ Pietro MOLOSSI, *Del romanticismo dissertazione di Pietro Molossi coll'aggiunta d'un dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*, Milano, Dalla stamperia di Giambattista Sonzogno, 1819, p. 52.

³² Madame de Staël aveva già intuito della differenza del concetto "l'illusione teatrale" tra il sistema drammatico dei francesi e quello degli stranieri, tedeschi, inglesi e spagnoli: «*Les Français considèrent l'unité de temps et de lieu comme une condition indispensable de*

commozione da parte dello spettatore. Dal punto di vista dei difensori, se in poche ore di teatro l'azione recitata comprendesse la durata superiore a ventiquattro ore o se in poco spazio di tempo gli attori viaggiassero in luoghi distanti, la rappresentazione non sarebbe abbastanza verosimile e probabile per coinvolgere lo spettatore emotivamente nei fatti tragici che si stanno svolgendo. I lodatori dei classici dunque sostengono che l'azione rappresentata in un teatro non può violare le unità di tempo e di luogo quando le richiede la verosimiglianza, altrimenti mancherebbe l'effetto teatrale, cioè l'illusione necessaria per commuovere.

Il dissenso nei confronti delle regole aristoteliche tra i classicisti e i romantici sarebbe dovuto ad un diverso criterio di verosimiglianza su cui hanno basato i loro principi. Ciò significa, in altre parole, entrambe le scuole pongono in risalto al fatto che le rappresentazioni dovrebbero risultare verosimili, cioè non ingannare gli occhi dello spettatore, ma per i romantici non si può ottenere una verosimiglianza forzando la successione reale e graduale degli avvenimenti e mutilare dei fatti per adattarli alla durata di un giorno.

Gherardini volle cogliere l'occasione di giustificare in risposta alle accuse da parte dei romantici. Egli dichiarò che i classicisti non sono l'idolatria incondizionata delle unità di Aristotele ed anzi, essi preferivano usarne, ma con la giusta discrezione, perché erano consapevoli dei vantaggi e degli inconvenienti derivabili dall'osservare la legge delle unità: «In ogni opera d'arte non si ammira l'osservanza delle regole, se non in quanto si produce per esse la bellezza del tutto: e però quelle son sempre e migliori e da preferirsi, che più giovano a conseguire un tal fine»³³.

Com'è evidente, la tendenza classicistica o neoclassica prendeva di mira il gusto dei Classici e sosteneva una sostanziale riproposizione delle regole fisse del teatro classico, invece, la tendenza romantica al contrario sosteneva uno scarto delle regole teatrali classiche.

l'illusion théâtrale ; les étrangers font consister cette illusion dans la peinture des caractères, dans la vérité du langage, et dans l'exacte observation des mœurs du siècle et du pays qu'on veut peindre» (A. L. STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, IIe partie, chapitre XV, Charpentier, Paris, 1839, pp. 188-189)

³³ G. GHERARDINI, *Poesia classica e poesia romantica*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di Egidio Bellorini, II, cit., p. 162.

Uno dei più autorevoli scrittori del Conciliatore, Silvio Pellico argomenta contro la definizione restrittiva del genere drammatico. Egli concorda con l'idea che «la vera tragedia è la rappresentanza di un'azione eroica atta ad eccitare in noi compassione e terrore»³⁴, tuttavia paragonandola al vestito che ha diverse forme, sostiene che secondo le condizioni teatrali, la forma drammatica dovrebbe adeguarsi al cambiamento. Pellico, fornendo un ottimo esempio con l'*Otello*, dimostra che la bellezza delle opere drammatiche non deriva dalla forma:

«Voglio dire che, se l'*Otello* di Shakespeare coi suoi tanti personaggi e nessuna unità di luogo e di tempo eccita pure compassione e terrore, ella è vera verissima tragedia, quanto se producesse gli stessi effetti con tre personaggi e tutte unità più venerande»³⁵.

Inoltre, egli propone che «si valutino le produzioni dell'ingegno umano, non dal maggior o minor accostarsi ad una ideale perfezione di forma, ma unicamente dalla molta o poca o nessuna impressione che fanno nelle nazioni a cui furono destinate»³⁶.

Come si intuisce, la celebre regola sull'unità di tempo e luogo venne divulgata come legge assoluta, in Italia, perché l'unità fu erroneamente creduta necessaria all'illusione teatrale. La polemica destò numerose riflessioni su questioni estetiche o tecniche del teatro e per di più gli autori inglesi e tedeschi dimostrarono questa dottrina che venne celebrata e omaggiata da Racine, Voltaire e Alfieri, è una prescrizione arbitraria.

Nonostante ciò l'Italia si dichiarava continuamente un paese tradizionale e rispettoso delle regole credendo che le unità erano desunte dai classici greci con l'autorità di Aristotele. Ad esempio il teatro alfieriano, pur essendo pieno di sensibilità preromantica, non aveva fatto nulla per spezzare quei rigidi vincoli. Così gli autori italiani continuavano a comporre le tragedie su modelli antichi classici e avevano bisogno di parecchio tempo per abbandonare la vuota

³⁴ Silvio PELLICO, *Due articoli sulla «vera idea della tragedia di V. Alfieri» confutata dal Marré*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, I, cit., p. 408.

³⁵ Ivi, p. 408.

³⁶ *Ibidem*

imitazione dei Classici e passare al teatro dello spirito moderno.

In seguito, Manzoni riprenderà ampiamente queste tematiche applicando nei suoi lavori delle regole non più ancorate al teatro classico.

Malgrado il forte dissenso tra i classicisti e i romantici sulle unità di tempo e di luogo s'accordano nella necessità di osservare l'unità d'azione, la quale importanza è riconosciuta unanimemente al fine di rappresentare una serie di avvenimenti connessi tra loro.

1.1.3. Dibattito su Shakespeare

«Creò il Teatro Inglese con un Genio pien di naturalezza, di forza e di fecondità, senza veruna conoscenza di regole. Trovasi in lui un fondo inesauribile d'immaginazione patetica e sublime, fantastica e pittoresca, malinconica e allegra, una varietà prodigiosa di caratteri, tutti così ben contrastati, che non vi si trova un discorso che passar possa da questo a quello: talenti personali di Shakespear e ne' quali egli sorpassa tutti i Poeti del mondo»³⁷. Questo è una descrizione con maggior ammirazione, esposta da Marmontel verso Shakespeare.

Shakespeare (1564-1616) è indubbiamente uno dei temi ricorrenti negli scritti dei tragici dell'inizio dell'Ottocento. «L'incantesimo Shakespeare agì oltre i confini dell'Inghilterra. Il suo nome e le sue opere furono un grido di battaglia per i romantici francesi»³⁸. Egli fu autore molto apprezzato dai romantici, europei ed italiani. Schlegel lo considerava come un grande modello della drammaturgia moderna. Shakespeare ebbe tra i più illustri sostenitori italiani Manzoni, che penetrò la potente verità drammatica e lo ammirò nella *Lettre à M. Chauvet* con grande rispetto per la capacità di rappresentare le passioni umane così come esse si offrono nella realtà.

L'arte di Shakespeare costituì una divergenza sostanziale tra romantici e classicisti nella polemica. La polemica aveva attirato l'attenzione tanto sulla forma del teatro shakespeareano quanto sui suoi contenuti. È interessante seguire l'apparire del nome del tragico inglese nei testi della polemica che si

³⁷ G. U. PAGANI CESA, *op. cit.*, p. 8.

³⁸ G. STEINER, *op.cit.*, p. 119.

scatenò dopo la pubblicazione del famoso articolo di Madame de Staël.

Gli autori o i critici classicisti e neoclassici: Gherardini, Pindemonte, Niccolini, che consideravano i modelli greco-latini come modelli assoluti, ebbero delle forti riserve sul valore del teatro shakespeariano che si è realizzato al di fuori dei canoni classici. Essi non accettarono di sostituire il teatro del drammaturgo inglese a quello greco-latino.

Altrove troviamo l'intervento di Gherardini nella polemica con alcune osservazioni sul teatro di Shakespeare. Egli, nel suo saggio, definisce Shakespeare come un «poeta grande, sublime, straordinario», ma possiede «enormi difetti, da non si poter tollerare da un popolo erede del gusto di quegli immortali maestri che insegnarono all'universo le vere norme di tutte le belle arti» e in quanto alla sua maniera come una «bizzarra forma de' drammi» con l'eccessiva durata di tempo e distanza dei diversi luoghi.

Gherardini sconsiglia i concittadini di prendere le opere drammatiche di Shakespeare come modello da imitare, perché oltre all'inosservanza delle unità di tempo e luogo, lo scrittore inglese mira ad ottenere l'applauso popolare accostando i suoi personaggi eroici a quelli di bassa condizione, tuttavia egli è disposto ad ammettere nelle opere shakespeariane la presenza di una bellezza profonda. Gherardini dedica ancora un bel paio di pagine per fare delle osservazioni critiche sul dramma di Shakespeare:

«[le favole di Shakespeare] perché spesso confondono l'orrido col tragico, e le sensazioni disagiurevoli col patetico; perché non prendono guardia a dividere quello che può ricevere lusinghiero aspetto dalla imitazione, da ciò che ripugna ai fini dell'arte; perché, mettendo personaggi sovranamente eroici accanto a personaggi smisuratamente vili e bassi, turbano l'armonia del beninsieme, ed esercitano la più assurda contraoperazione sopra quegli affetti medesimi e quei sentimenti ch'erano in via di suscitare ...»³⁹

Al gusto dei letterati italiani il teatro di Shakespeare si presentava come una mostuosità e una assurda mescolanza di elementi tragici e orribili, ovvero quelli che non si degnano di mettere in scena. I classicisti non furono mai

³⁹ G. GHERARDINI, *Poesia classica e poesia romantica*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., p. 163. In realtà, erano le critiche rivolte anche al Calderón.

motivati ad avere il dovere né di conoscere, né di tradurre le opere shakespeariane perché la sua forma è lontana dal costume allora. Lo afferma A. C.:

«Quanto a Shakespeare, permetterà madama che non tutti abbiamo ad essere interamente e ciecamente del sentimento di lei; poiché, mentre confessiamo di buona voglia che ne' drammi di questo autore si trovano molte bellezze e che pei tempi in cui egli scrisse, e per le genti per le quali scriveva, egli è stato un buono scrittore, non possiamo però andare d'accordo con quelli che lo vogliono saltare un po' troppo, quando vediamo le mostruosità enormi de' suoi drammi, i solennissimi errori di cronologia, certe frasi un po' troppo inglesi in bocca di personaggi che tali non sono, certe maniere e certi discorsi pieni di scurrilità che vi si trovano, gli enormi salti di scena da un paese ad un altro, la durata di moltissimi di essi drammi che si estende ad anni ed anni, la negligenza o l'ignoranza di tutte o quasi tutte le regole drammatiche, le barbarie e le atrocità di cui riboccano, le quali, se piacciono agli inglesi ed a madama, non possono però non eccitare l'indignazione dei nostri cuori sensibili»⁴⁰.

Come è già stato rilevato più volte, i classicisti concordarono a riconoscere la valenza artistica dei drammi di Shakespeare, ma biasimarono all'unanimità l'eccessiva irregolarità dovuta alla scelta fuori dall'aristotelismo.

La nuova corrente romantica, di cui facevano parte autori come Goethe e Schiller, approdò dalla Germania in Italia con i suoi nuovi dogmi. In particolare, il suo culto di Shakespeare portò la nuova ispirazione al sistema finora seguito in Italia. Subirono influssi anche i poeti come Monti e Foscolo che tenendo l'occhio fisso ai modelli alfieriani si distinsero da autori, i quali aderirono al nuovo movimento.

Dunque non è esagerato dire che la transizione storica fra neoclassicismo e romanticismo si attuò nel nome e tramite la riscoperta di Shakespeare. Per i romantici l'esempio maggiore viene dal genio inglese con la varietà e la grandiosità della sua opera drammatica libera dalle norme precettistiche degli antichi. Shakespeare divenne per i poeti romantici un oggetto di entusiastica

⁴⁰ A. C., *Riflessioni sui due articoli della Signora Baronessa Staël De Holstein inseriti nella «Biblioteca italiana»*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, I, cit., pp. 194-195.

imitazione e di venerazione critica. «L'imitazione romantica di Shakespeare e dei suoi contemporanei non si limitava alla trama e alla tecnica drammatica: era un'imitazione deliberata, fedele imitazione linguistica. Il XVIII secolo aveva ammirato Shakespeare malgrado il suo linguaggio arcaico»⁴¹.

Giovanni Berchet nel suo articolo sul *Cacciatore feroce* scorrendo in maniera ironica mostra alcuni aspetti essenziali all'infuori dallo schema tradizionale della tragedia classicheggiante, che costituiscono la grandezza dell'opera shakespeariana:

«Ma viva Dio! quello Shakespeare è un matto senza freno; traduce sul teatro gli uomini tal quali sono; la vita umana tal quale è; lascia ch'entri in dialogo l'eroe col becchino, il principe col sicario; cose che non sono permesse che agli eroi da vero e non da scena. E invece di mandarti a fiamme l'anima con belle dissertazioni politiche, con argomenti pro e contra a modo de' nostri avvocati, egli ti pone sott'occhio le virtù ed i vizi in azione: il che ti scema l'interesse, e ti fa tepido»⁴².

È interessante notare che il drammaturgo inglese prese un posto ben significativo anche nella mente di Foscolo che fu noto come un maggior imitatore di Alfieri⁴³. Lo dimostra il fatto che Foscolo incluse il nome di Shakespeare nel *Piano di Studi* che venne collocato nell'edizione delle *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* del 1802 insieme a due grandi autori Omero e Dante:

«tre maestri di tutti gl'ingegni sovrumani che hanno investito la mia immaginazione ed infiammato il mio cuore: ho bagnato di caldissime lagrime i loro versi; e ho adorato le loro ombre divine come se le vedessi assise su le volte eccelse che sovrastano l'universo a dominare l'eternità»⁴⁴.

Manzoni, uno dei più autorevoli sostenitori di Shakespeare, si dispose a combattere gli argomenti dell'aristotelismo già contestati dai romantici, per la difesa della libertà drammatica a nome di Shakespeare. Durante le sue letture preparatorie per la composizione di una tragedia moderna, ebbe sott'occhio le

⁴¹ G. STEINER, *op. cit.*, p. 114.

⁴² G. BERTHET, *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger, Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, cit., p. 479.

⁴³ Alfieri rifiutò a lasciarsi influenzare da Shakespeare che cominciava a scoprirsi allora.

⁴⁴ U. FOSCOLO, *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, p. 93.

opere del drammaturgo inglese. Come ben si sa, per Manzoni, Shakespeare è un potente ispiratore. Nel marzo del 1816 Manzoni scriveva a Fauriel che:

«après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers temps sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations»⁴⁵.

Come si intuisce da alcune opinioni espresse dai classicisti e dai romantici, Shakespeare costituisce un punto di riferimento della contrapposizione di teatro classicheggiante e teatro moderno di stampo romantico. Il teatro romantico nacque proprio con l'intento di opporsi alla classicità e di proporre nuove forme teatrali e proprio da questo punto Shakespeare venne riscoperto e rivalutato. E alla fine questo drammaturgo inglese fece trionfare l'opera romantica contro i sostenitori del teatro classico.

1.1.4. Manzoni nella polemica classicistico-romantica

È evidente che il grande esempio dell'opera di Shakespeare che ha suggerito una visione moderna della tragedia, condusse il teatro drammatico ad acquistare il valore e l'uso più esteso in Italia. Nel corso della storia il genere tragico è stato spesso trascurato per dare spazio ad altri generi prevalenti nel clima culturale, ma nell'età romantica esso occupò una posizione preminente come «il magistrato della letteratura»⁴⁶.

Le lezioni di Schlegel, non meno importanti, costituirono una vera essenzialità del nuovo pensiero poetico e critico del Romanticismo. Il suo *Corso di letteratura drammatica* fece estendere le discussioni classicistico-romantiche sul piano della nuova poetica drammatica.

La tragedia del primo Ottocento nasce e si sviluppa all'ombra di due fondamentali e condizionate influenze: «l'eco dell'opera di Vittorio Alfieri, da

⁴⁵ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, [111] A Claude Fauriel (25 marzo 1816), a cura di Cesare Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, I, Milano, Adelphi Edizioni, 1986, pp. 157-158.

⁴⁶ A. L. STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., p. 8.

un lato, che continua ad essere rappresentata con frequenza e successo, e la polemica sul piano teorico fra classicisti e romantici, dall'altro, che in forma più o meno profonda, tocca tutti gli autori drammatici e li sollecita a prendere posizione»⁴⁷.

Nel quadro del Romanticismo italiano la posizione di Manzoni ebbe una straordinaria importanza. È ben noto che Manzoni non intervenne pubblicamente nella polemica tra classicisti e romantici, né mai collaborò a giornali e riviste. Mentre il gruppo romantico milanese⁴⁸ si riunì intorno al periodico "Conciliatore" allo scopo di diffondere gli ideali della letteratura romantica, Manzoni preferì discorrere di argomenti letterari in una forma riservata e confidenziale. Egli fece dei propri scritti un mezzo con cui diffondere le sue considerazioni e difendere alcuni principi dei romantici.

Manzoni, anche se per ragioni di discrezione non aderì attivamente alla rivista, guardava al progetto del "Foglio azzurro" con grande interesse, rimase coinvolto dalle nuove tendenze culturali ed influenzato dal programma dei romantici lombardi⁴⁹. Egli, dunque, senza entrare nelle battaglie, ispirò le proposte dei romantici e condivise le sue idee per una letteratura utile. Nell'ambito della polemica classico-romantica, gli interventi di Manzoni si svolsero con grande cautela.

Alcuni scritti teorici danno conto della posizione assunta da Manzoni nei confronti della polemica tra classicisti e romantici; per esempio la *Lettera Sul Romanticismo* indirizzata al marchese Cesare D'Azeglio nel 1823, che venne però pubblicata molto in ritardo rispetto al momento in cui ferveva la discussione fra i letterati italiani.

⁴⁷ G. PULLINI, *Le poetiche e il palcoscenico in Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi Società Editrice Libreria, 1982, p. 5.

⁴⁸ «Milano è città che si adatta ottimamente a diventare il campo di questa lotta, poiché vi si trovano più letterati ed artisti che non in qualsiasi altro luogo d'Italia, i quali, in mancanza di lotte politiche, prendono ormai interesse alle liti letterarie. Ma oltre a ciò questo movimento dovette nascere, prima che altrove, in questa importante città, principalmente perché ivi si ha occasione di farsi un'idea della lingua e cultura tedesca, sia per la grande vicinanza della Germania, sia per le varie relazioni commerciali che intercorrono fra i due paesi» (GOETHE, *La lotta fra Classici e Romantici in Italia*, in *La Lucia del Manzoni ed altre note critiche*, Firenze, G. C. Sansoni, 1937, p. 222).

⁴⁹ Dal punto di vista stilistico, Manzoni a partire dal 1812 si cimentò in una intensa attività letteraria proseguendo un progetto di rinnovamento delle forme letterarie e delle espressioni letterarie molto prima che iniziasse la polemica fra i classicisti e i romantici.

In particolare, la lettera manzoniana fornisce il riassunto della disputa classico-romantica, nella quale non era intervenuto direttamente. Egli discusse alcune questioni dibattute dagli scrittori romantici: l'imitazione servile dei classici, l'uso della mitologia e l'applicazione delle unità di tempo e di luogo. Lo scrittore milanese era certamente vicino al pensiero dei romantici: riconosceva l'importanza delle opere classiche e le loro validità nei tempi moderni, ma accusava i classicisti per la loro imitazione acritica e passiva delle forme antiche.

Quanto alla mitologia, come si è già accennato, Manzoni tendeva ad escluderne l'uso sul piano poetico, ma il rifiuto pervenne attraverso una motivazione nuova e originale, ovvero attraverso l'affermazione della morale cristiana come unica possibilità nel tempo moderno. Se altri romantici consideravano la mitologia come una cosa fredda, incapace di suscitare vere emozioni e passioni, Manzoni la definì l'«idolatria»:

«l'uso della favola è idolatria [...] questa non consisteva soltanto nella credenza di alcuni fatti naturali e soprannaturali: questi non erano che la parte storica; ma la parte morale era fondata nell'amore, nel rispetto, nel desiderio delle cose terrene, delle passioni de' piaceri portato fino all'adorazione; nella fede in quelle cose come se fossero il fine, come se potessero dare la felicità, salvare»⁵⁰.

Manzoni credeva la mitologia una forma di idolatria, «l'effetto [di cui] non può che essere quello di trasportarci alle idee di quei tempi in cui il Maestro non era venuto»⁵¹. Cioè essa si basa sul desiderio delle cose terrene, contrariamente al Cristianesimo. La ragione più profonda del suo rifiuto, dunque, va cercata nella negazione della concezione pagana della vita rispecchiata nella mitologia.

Per quanto riguarda il canone delle unità aristoteliche, Manzoni lo rifiutava concordemente con i romantici, ma esponeva le ragioni di questo rifiuto con grande moderazione, dimostrando che il movimento romantico non aboliva di per sé ogni regola, ma condannava quelle che non erano giustificate dalla ragione umana. Infatti le regole, per giungere alla mente umana, devono in

⁵⁰ A. MANZONI, *Lettera sul Romanticismo*, in *Prose minori*, cit., p. 150.

⁵¹ Ivi, p. 151.

quest'ultima trovare il loro fondamento, la loro ragione. A loro parere, molti mezzi ritrovati messi in opera dai classici sono suggeriti dalla natura particolare del loro soggetto:

«Ora, poiché ciò che ha data sempre tanta forza ai pedanti contro gli scrittori d'ingegno, è per l'appunto questo rispetto implicito per le regole, perché, dicevano i Romantici, lasceremo noi sussistere una tale confusione, un tal mezzo per tormentare gli uomini d'ingegno? Non sono stati sempre tormentati più del bisogno? [...] Cercando la ragione per cui quei grandi scrittori hanno ottenuto l'effetto con la violazione delle regole, m'è sempre parso che la cagione fosse questa: che essi, vedendo nel soggetto una forma sua propria che non sarebbe potuta entrare nella stampa delle regole, hanno gettata via la stampa, hanno svolta la forma naturale del soggetto, e così ne hanno cavato il più e il meglio, che esso poteva dare al loro ingegno»⁵².

L'autore rifiutò le unità perché esse tradiscono il vero della storia del Cristianesimo⁵³. In realtà, l'utilizzo delle unità aristoteliche non è il problema centrale per Manzoni, essendo invece un tratto caratteristico del suo più esteso interesse per il “vero”.

Per quello che attiene alle asserzioni positive dei romantici, secondo l'analisi di Manzoni, esse consistevano essenzialmente, nel proporsi l'educazione civile e morale come scopo dell'arte, nell'accogliere il vero come soggetto della poesia e nel servirsi dell'interesse come mezzo. In queste considerazioni Manzoni è in sintonia con la cultura romantica.

La sua prima attività letteraria in senso romantico è contenuta nel *Conte di Carmagnola*. Seguono la *Lettre à M. Chauvet* e la *Lettera sul Romanticismo*, che segnano insieme un'organica sistemazione e una difesa dei principi più validi del Romanticismo. Manzoni, in accordo con l'avvio delle polemiche romantiche, elaborò l'idea di una tragedia storica con lo scopo di destare nel pubblico una coscienza critica. Nel quadro della polemica classico-romantica la prima tragedia è una delle più significative testimonianze della convinzione

⁵² Ivi, pp. 156-157.

⁵³ Cfr. «Manzoni assegnava alla poesia il compito di cercare in ogni argomento "il vero storico e il vero morale"» (A. GALLETTI, *Alessandro Manzoni*, Milano, Alberto Corticelli, 1944, p. 259)

artistica dello scrittore.

L'autore iniziò ad comporre la prima tragedia nel 1816, lo stesso anno in cui cominciarono le discussioni romantiche in Italia, e la tragedia apparve a Milano nel gennaio del 1820. Essa era preceduta, oltre che da alcune *Notizie storiche* sull' argomento, da una *Prefazione* nella quale Manzoni chiarì le ragioni teoriche delle sue scelte. Più precisamente, si giustificava di non aver rispettato le tradizionali regole dell'unità di tempo e di luogo, e toccava una questione antica, ma sempre viva, ossia la moralità del teatro.

Alla pubblicazione, il *Conte di Carmagnola* non fu sottoposto alla prova del teatro, ma ebbe un successo nel piano critico. La sua comparsa suscitò giudizi positivi e negativi sia da parte dei romantici che da parte dei classicisti. In effetti, la prima tragedia di Manzoni fu accompagnata e reclamizzata dalle polemiche letterarie a seguito dell'abbandono delle unità aristoteliche di tempo e di luogo sia in Francia sia in Italia.

Per l'Italia, la tragedia manzoniana fu una novità assolutamente rivoluzionaria. Manzoni proponeva col *Carmagnola* un nuovo modello tragico, diverso da quello alfieriano-foscoliano al quale tutti erano abituati. Era, dunque, naturale che i classicisti condannassero la sua tragedia. «Neppure tutti i romantici del gruppo del "Conciliatore", che pure esaltavano il *Carmagnola* come un saggio e un manifesto della nuova scuola, mostravano poi di essere in grado di intendere appieno le intenzioni e le esigenze del poeta»⁵⁴.

Tra tante numerose critiche che attaccarono la sua tragedia, la più celebre è quella che venne dalla Francia. Il critico e poeta Victor Chauvet, pubblicò sul "*Lycée français*" una recensione nella quale lodava pressoché tutto, sempre con osservazioni d'ispirazione classicista, ma il problema principale risiedeva nel mancato rispetto delle regole tradizionali delle unità drammatiche. Il francese difendeva e rivendicava il valore delle regole tradizionali, provocando la risposta dello scrittore milanese con la famosa *Lettre à M. Chauvet sur l' unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820). La *Lettre*, assieme con la *Prefazione*, è un documento di fondamentale importanza in quanto testimonia la dichiarazione della piena adesione al nuovo movimento. Nella lettera

⁵⁴ Natalino SAPEGNO, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1970, p. 79.

Manzoni toccò i principali punti della poetica romantica con piena maturità, e in particolare sviluppò un'attenta elaborazione teorica sul genere drammatico.

La difesa del *Carmagnola* venne da parte del gruppo romantico milanese quando Manzoni fu al centro delle critiche avverse. La vera intenzione dei romantici non era quella di difendere o esaltare il poeta, ma di difendere i principi romantici e combattere le regole delle unità drammatiche. I principi fondanti nella prima tragedia manzoniana erano in piena sintonia con le idee divulgate sul "Conciliatore" quanto alla forma, i soggetti e l'utilità del teatro tragico. Perciò in questo particolare tempo polemico i romantici esaltavano attraverso Manzoni la loro poetica contro i classicisti.

La scelta di Manzoni di dare all'Italia un significativo modello di dramma storico è chiaramente in linea con i propositi sostenuti dal gruppo del "Conciliatore" di rivitalizzare la cultura italiana e di espanderla verso l'Europa. Bisogna soffermarsi sugli interventi che dedicarono alcuni letterati alla tragedia manzoniana.

Luigi Pellico, fratello di Silvio Pellico pubblicò nella "Gazzetta di Genova" un articolo sul *Carmagnola* in cui elogiava il coro ispirato alla battaglia di Maclodio:

«La descrizione che fa il sig. Alessandro Manzoni della battaglia di Maclodio, e da esso innestata in un coro della sua tragedia il *Conte di Carmagnola* è un magnifico pezzo di poesia lirica in cui si compiangono i miseri effetti di una battaglia data tra italiani e italiani. Quest'ode, o inno, o coro, come il chiama l'Autore, commuove gagliardamente nell'udirlo a recitare separato, molto più che leggendolo ove è posto, e viemeglio se ne assaporano le molte e singolari bellezze»⁵⁵.

Silvio Pellico, dopo aver letto l'articolo del fratello, non risparmiò giudizi e gli scrisse a sua volta:

«Il tuo giudizio intimo sul *Carmagnola*, qual poi me lo esprimi nella tua lettera, s'accorda affatto col mio. Non è lettura che strascini, perché gli eroi sono lasciati troppo simili

⁵⁵ A. MANZONI, *Carteggio*, Lettera di S. Pellico al fratello Luigi (febbraio 1820), a cura di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912, I, Nota 2, p. 462.

al vero. La poesia è un mondo più bello del reale; bisogna che gli abitanti di quel mondo sieno a un grado più in su di noi, nell'amore, nell'ira, nelle virtù politiche, ecc.»⁵⁶.

L'autore della *Francesca da Rimini* manifestò il suo dissenso verso la figura degli eroi descritti troppo simili alla realtà, cioè la maniera di commuovere gli sembrava troppo conforme alla verità storica, perciò l'effetto drammatico che proviene dalle passioni esagerate, è venuto a mancare nel *Carmagnola*.

Nella medesima Gazzetta in cui venne pubblicato l'articolo di Luigi Pellico, apparì un altro intervento il 15 gennaio nel 1820, ma era un articolo assolutamente avverso alla tragedia manzoniana:

«Una tragedia ove sono apertamente violate le inviolabili leggi delle unità di luogo e di tempo; tragedia di cui eroico non è l'argomento, giacché non vi è in essa di greco altro che un coro, [...] e la verseggiatura, sebbene nulla abbia in sè di vizioso, e sia anzi lavorata con maestria e naturalezza assai, pure osa scostarsi da quella uniforme e stringata rigidezza, che esser deve indispensabile allo stile tragico, dopo l'esempio d'Alfieri, tale tragedia non può, fuor di dubbio, giudicarsi che pessima e pernicioso»⁵⁷.

Invece le alte lodi arrivarono dalla Francia e dalla Germania. Nel 1823 nella "*Revue Encyclopédique*" venne pubblicato un breve articolo di Faurel:

«M. Manzoni, connu déjà comme l'un des premiers poètes lyriques de notre époque, est aussi l'un de ceux qui consacrèrent leur talent à faire prévaloir le genre de la tragédie historique. Il Conte di Carmagnola, son premier essai, le fit connaître avec honneur dans la carrière littéraire»⁵⁸.

Un altro celebre ammiratore di Manzoni, Johann Wolfgang Goethe esprime il suo grande elogio rispondendo alle critiche che alla tragedia erano state fatte nella "Biblioteca Italiana". Lo scrittore tedesco scrisse un articolo in favore della tragedia manzoniana per la rivista "*Über Kunst und Alterthum*" che suscitò il vivo ringraziamento da parte del poeta milanese. Manzoni lo

⁵⁶ Ivi, p. 463.

⁵⁷ Ivi, p. 462.

⁵⁸ Dorothee CHRISTESCO, *La lettre à M. C... (CHAUVET)* in *La fortune de Alexandre Manzoni en France*, Paris, Editions Balzac, 1943, p. 33.

ringraziava per aver fatto «trovare nelle sue pure e splendide parole la formola primitiva»⁵⁹ dei suoi concetti.

La serie di lodi da Goethe spinse Foscolo a intervenire nella polemica con un articolo intitolato *Della nuova scuola drammatica italiana*. «La polemica foscoliana è certamente violenta e ispirata a una fiera avversione contro i due panegiristi del Manzoni»⁶⁰. Foscolo prese le distanze dal giudizio dello scrittore tedesco che aveva apprezzato il *Conte di Carmagnola*.

Foscolo, nel suo scritto, sostenne che il poeta doveva evitare di accompagnare i lavori della sua immaginazione con discussioni di teorie e regole dell'arte poetica e con illustrazioni storiche, perché «i caratteri di poeta storico, d'antiquario e di critico letterario sono essenzialmente sì differenti fra loro»⁶¹. Se il poeta esercitasse questi caratteri allo stesso tempo, li guasterebbe tutti. In questo senso, la tragedia manzoniana è un esempio completamente opposto al principio foscoliano:

«Le due tragedie del Manzoni occupano, a dir assai, cento pagine d'un volume che ne contiene quasi altre cinquecento, piene di teorie e contro teorie su le unità d'Aristotile di tempo e di luogo, e siffatte quisquiglie, e piene di lunghe notizie storiche, e dissertazioni assai più lunghe, e di disquisizioni spinose sovra alcuni punti della storia de' Longobardi in Italia, delle quali il poeta con più di fatica avrebbe potuto comporre un'opera a parte, e non far a un tratto due parti inconciliabili, come abbiamo detto»⁶².

Nella tragedia manzoniana i personaggi storici compiono azioni e pronunciano discorsi troppo fedeli alla storia. Secondo Foscolo, a causa della conformità al vero storico il drammaturgo milanese si limita a condurre la fantasia dei lettori e degli spettatori anziché eccitare. Bisogna lasciare libero campo alla finzione ideale facendolo unire alla verità reale per produrre l'illusione drammatica:

⁵⁹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [143] A Johann Wolfgang Goethe (23 gennaio 1821), cit., p. 520.

⁶⁰ Ettore MAZZALI, *La scuola drammatica romantica e la poetica di Alessandro Manzoni*, in *Atti del V° Congresso*, a cura del Comune di Lecco, Nazionale di Studi Manzoniani, 1961, p. 42.

⁶¹ U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Opere edite e postume volume quarto*, Firenze, le Monnier, 1850, p. 295.

⁶² Ivi, pp. 315-316.

«Tale è l'uso della storia fatto dal poeta per esaltare il carattere del suo eroe, non aggiungendovi tratti ideali, bensì attenuando le sue volgari e odiose fattezze, e sottraendo quel tanto di grandezza reale e di dignità, che la storia assegna ai Veneziani di quell'epoca. Quindi la verità e la finzione, non che immedesimarsi fra loro, si danneggiano reciprocamente, e nel tempo stesso non vi si trova alcun elemento di quell'ideale che dà lume, foco e vita e apparenze tangibili all'illusione»⁶³.

In tal modo Foscolo toccò il cardine della questione, ovvero il rapporto fra la poesia e la storia. Ambedue i poeti, Foscolo e Manzoni, sentono la presenza della storia nella poesia. Se la visione drammatica e letteraria di Manzoni è basata sulla verità storica e nelle opere della immaginazione la parte inventata deve collegarsi alla vera in modo che non si confonda per far al lettore discernerla con scrupolo di verità, Foscolo sostiene all'opposto che il «lavoro della immaginazione sta tutto nell'incorporare e identificare la realtà e la finzione in guisa che l'una non predomini sull'altra, e che non possano mai dividersi, né analizzarsi né facilmente distinguersi l'una dall'altra»⁶⁴.

La *Lettre à M. Chauvet* che presiede alla difesa del *Carmagnola*, nonostante la distanza di anni, sembra rispondere alla critica foscoliana del *Discorso sul romanzo storico*.

Il Conte di Carmagnola e *l'Adelchi* non sono stati apprezzati abbastanza dal pubblico e dalla critica. È vero che Manzoni stesso non si aspettava un grande successo dalle sue tragedie. Nonostante l'insuccesso delle opere tragiche, non sono mai mancati gli apprezzatori tra cui quello di Niccolò Tommaseo. Egli pubblicò l'articolo *Sull'Adelchi di Alessandro Manzoni* nel "Nuovo Ricoglitore" di Milano, tra aprile e giugno del 1825, difendendo Manzoni dalle critiche mossegli dalla "Biblioteca Italiana". Questo grande lettore di Manzoni cercava d'individuare le parti migliori dell'*Adelchi*.

Nei confronti delle lodi dei romantici e delle critiche dei classicisti, Manzoni ebbe coerentemente gli stessi atteggiamenti. Egli in conformità col suo temperamento di uomo, di poeta e di critico, non reagì alle altrui obiezioni, se non con indiretto e cauto discorso e rimase sempre distaccato dalla polemica

⁶³ Ivi, p. 328.

⁶⁴ Ivi, p. 297.

dei due partiti avversi. Tuttavia, Manzoni condivise l'iniziativa dei romantici approvandone gli intenti e difendendo alcuni principi del nuovo movimento letterario, ovvero quello di una letteratura utile e popolare, il rifiuto delle regole aristoteliche e del principio d'imitazione.

È vero che Manzoni aveva una profonda simpatia con i romantici, però per qualche ragione non voleva esporsi come un romantico. Nel suo tempo in Lombardia i gruppi borghesi cercavano collegarsi con il problema nazionale per la propria affermazione politico-ideologica. Dunque il romanticismo italiano è un movimento legato alla realtà politica. Il gruppo romantico milanese esprimeva la visione politica risorgimentale attraverso il progetto culturale. Manzoni aveva decisamente volontà di non integrarsi con un movimento politico, e di conseguenza egli poteva naturalmente tenersi lontano dalla censura austriaca.

La ragione più fondamentale per cui Manzoni rimase estraneo dalla polemica è la religione. Lo scrittore non voleva che la sua condizione di cattolico si rivelasse connessa e confusa con cose letterarie e pubbliche.

Il fondamentale per l'avvicinamento al Romancismo fu la conversione al Cattolicesimo. La fede e il sentimento religioso fecero Manzoni parte del sistema romantico⁶⁵. Anche proprio «la fede serena e incrollabile separa il Manzoni dalla rivoluzione e dal romanticismo. Appunto perché essa lo domina, il suo pensiero è una sintesi e un'interpretazione dell'esperienza, mentre quello dei romantici è un'esperienza ristretta, disgregata, avvelenata da una morbosa inerzia spirituale mascherata d'inquietudine»⁶⁶.

«Al di qua delle solite distinzioni di scuole, la poetica di Manzoni è quella di un artista che rovescia la concezione tradizionale della cultura per darle un

⁶⁵ «Manzoni sente il romanticismo come naturalmente cristiano per la stessa ragione per cui sentiva morale il teatro di Shakespeare, e cioè non solo per l'opera negativa di liberazione dalla mitologia e dalla imitazione passive dei classici pagani, cioè di poeti impregnate di giudizi «irragionevoli e appassionati», ma perché si propone «il vero, l'utile, il buono, il ragionevole», tutte cose che sono di loro natura cristiane. Quell'accostarsi con immediata adesione alla realtà delle cose, senza gli schermi di una tradizione letteraria non più sentita se non come convenzione, quella idea della missione sociale dell'arte che fermenta più o meno in tutti i romanticismi europei, gli attrassero le simpatie del Manzoni perché conformi allo spirito Cristiano, che è richiamo alla sincerità interiore, e insieme alla responsabilità sociale dell'uomo» (A. ACCAME BOBBIO, *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*, Roma, Ediz. di Storia e Lett., 1954, pp. 57-58)

⁶⁶ Attilio MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, Milano, Giuseppe Principato, 1955, p. 269.

respiro e un'ampiezza nuovi; ed è pur vero che nel far questo egli non pensò mai che potessero esservi due diversi sistemi di giudizio, classico e romantico in opposizione fra loro, chè il suo modo di lettura fu lo stesso con Orazio e con Shakespeare, Virgilio o Bossuet»⁶⁷.

Tuttavia la polemica intorno alle tragedie manzoniane, nodo importante e cruciale nello svolgimento della poetica sia italiana sia europea, mostrò quale varietà e contrasto di idee sotto il medesimo termine di "Romanticismo" si celasse e suscitò giustamente riflessioni su problematiche vive e attuali nell'ambito letterario.

Inoltre, Manzoni «rivelava, come in tante altre cose, la sua disposizione ad accettare un punto profondissimo di verità ignorando le obiezioni a tutto il resto, la capacità a restare solo in mezzo a dei malati come disse Goethe del suo romanticismo, di far cammino con delle strane compagnie rimanendo se stesso, di chiudersi volontariamente in un pozzo da cui fosse però assicurata la visione d'una stella»⁶⁸.

⁶⁷ Ferruccio ULIVI, *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento*, Roma, Gismondi, 1950, p. 140.

⁶⁸ U. CALOSSO, *Colloqui con Manzoni*, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1948, p. 54.

1.2. La riforma drammatica manzoniana

Nel 1816, allorché Manzoni si accingeva a dare all'Italia la tragedia moderna, non era ancora sopita la disputa tra tradizionalisti e romantici. La discussione intorno alle poetiche drammatiche costituì uno dei fuochi della disputa romantica in Italia. Manzoni drammaturgo, con alcuni scritti teorici dichiara la sua posizione moderna. La composizione delle tragedie è accompagnata da un'attenta predisposizione teorica sul genere drammatico. Oltre alla *Prefazione al Conte di Carmagnola*, la *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragedie* è uno scritto importante della riflessione drammatica. Una serie di appunti riguardanti il teatro, pubblicati postumi con titolo dell'autore, *Materiali estetici* e *Della moralità delle opere tragiche*, nei quali sono discussi gli stessi argomenti che verranno ripresi nella *Prefazione* e nella *Lettre à M. Chauvet*.

Vari motivi indussero Manzoni a provarsi nella tragedia e tra i più importanti ci sono: la lettura approfondita dei testi teorici dei drammaturghi romantici, il *Corso di letteratura drammatica* (1809)⁶⁹ di August Wilhelm Schlegel fu particolarmente importante per la formazione dello scrittore e per la sua poetica; il continuo interesse e ammirazione per Shakespeare; il confronto con gli intellettuali del suo tempo che partecipavano alla polemica classico-romantica e la passione per la storiografia.

Manzoni apportò nel dramma italiano una vera rivoluzione, instaurando un sistema che si discosta dalle norme degli antichi trattatisti e dalla pratica e dalla teoria dei tragici contemporanei. «Le due tragedie suscitarono molti lavori critici non solo in Italia, ma anche in Francia e in Germania. Anche il massimo Goethe prese parte alla lotta. I critici inglesi e anche i tedeschi trovarono la novità troppo modesta, e quasi timida. A' nostri e a' francesi parve un'audacia, quasi una profanazione. Era roba non tedesca e non francese; era pensiero originale del giovane»⁷⁰.

La riforma manzoniana si riassume in tre capi : ripudio delle unità aristoteliche

⁶⁹ Manzoni, nel 1813, lo già conosceva attraverso una traduzione francese.

⁷⁰ Francesco De SANCTIS, *Scelta di scritti critici e ricordi di Francesco De Sanctis*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, UTET, 1969, p. 346.

che avevano costituito il corpo della tragedia classica di tutta la cultura dell'Occidente; abbandono dei soggetti mitologici e rifiuto degli eroi perfetti. Inoltre qui si può aggiungere l'introduzione di un nuovo concetto di "coro lirico", un altro elemento essenziale che determina la caratteristica delle opere tragiche manzoniane, differenziandole sia da quelle classicistiche sia quelle sue contemporanee.

1.2.1. Il sistema storico

Quando pose mano al primo abbozzo del *Conte di Carmagnola* Manzoni meditò a lungo sull'essenza e la forma della tragedia. Egli chiarì in vari scritti teorici i principi della sua nuova arte tragica. Premettendo alla prima tragedia una prefazione nella quale affrontava lo spinoso problema delle unità aristoteliche, le quali sono fissate dalla teoria letteraria classicistica, dimostrava l'irragionevolezza delle unità di tempo e di luogo. Il motivo principale della *Lettre à M. Chauvet* era anche quello di prendere in esame le due unità, mentre Manzoni non mette in discussione quella di azione⁷¹.

Lo scrittore milanese contestava la validità delle regole attribuite ad Aristotele. Il genere della tragedia, secondo la tradizione classicistica, fu rigidamente codificato sulla base della *Poetica* di Aristotele. Secondo queste regole, sistematizzate in epoca rinascimentale e ancora vigenti nell'Ottocento, il dramma deve essere ambientato nel medesimo luogo senza cambiamenti di scena, nell'arco delle ventiquattro ore, intorno ad un'unica vicenda.

In realtà i canoni aristotelici non vennero ben interpretati, ma fraintesi, poiché l'espressione usata dai trattatisti, "l'unità di tempo e di luogo", non era presente nella *Poetica*:

«Unità, si diceva, proclamate da Aristotele, osservate fedelmente nelle tragedie greche, e soprattutto volute dalla

⁷¹ Cfr. A. MANZONI, *Lettre à M. C****, op. cit., p. 9. Manzoni, prima di esaminare la regola dell'unità di tempo e di luogo con l'unità d'azione, chiarì il significato di quest'ultimo termine: «Con l'unità d'azione non si intende sicuramente indicare la rappresentazione di un fatto semplice e isolato, bensì la rappresentazione d'una serie di avvenimenti legati tra loro».

ragione. Se poi Aristotele avesse proposte davvero queste unità; se nelle tragedie greche fossero davvero state osservate; se la ragione non avesse nulla a dire in contrario, non si cercava quasi da nessuno; e a chi ne cercasse, si dava sulla voce»⁷².

Il procetto delle due famose unità fu stabilito solamente nel rinascimento da Lodovico Castelvetro; e rimase in vigore fino al Romanticismo.

Manzoni non compose le sue tragedie secondo i canoni classicisti. Egli rifiutò il principio aristotelico di unità di tempo e luogo. Tra tre unità aristoteliche egli mantenne quella di azione, la intese non nel senso di unicità, ovvero di rappresentazione di un fatto unico con l'esclusione di trame secondarie o successivi sviluppi della stessa vicenda, ma nel senso di rappresentazione di una serie di avvenimenti legati tra loro.

Infatti, l'autore diluì nel *Conte di Carmagnola* un periodo di sette anni (tra il 1425 e il 1432) e nell'*Adelchi* un periodo di tre anni (tra il 772 e il 774). E in queste due tragedie le azioni si svolgono in diversi luoghi: nel *Carmagnola* l'azione ha luogo ora sul campo di battaglia, ora nelle aule del senato veneto; nell'*Adelchi* presso il campo di Carlomagno, nella reggia di Desiderio, nel convento dove Ermengarda muore e in altri luoghi ancora. Perché i fatti devono essere rappresentati come se accadessero realmente.

Secondo Manzoni, un'azione reale non può essere sintetizzata entro

⁷² A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Prose minori, Lettere inedite e sparse pensieri e sentenze*, a cura di Alfonso Bertoldi, nuova presentazione di Fausto Ghisalberti, Firenze, Sansoni, 1967, p. 223.

Riportiamo il testo della *Poetica* di Aristotele: «la tragedia cerca quanto più può di tenersi entro un sol giro di sole o lo sorpassa di poco» (cap. V). I critici del Rinascimento interpretarono questa constatazione come un procetto, e vi costruirono sopra la famosa regola dell'unità di tempo. E più avanti il filosofo greco parla della durata ideale: «tanto più bella rispetto alla lunghezza sarà sempre quella favola che più sarà lunga senza oltrepassare i limiti entro cui può essere chiaramente abbracciata di un solo sguardo dal principio alla fine. E per dare una definizione più semplice possiamo aggiungere: una lunghezza tale in cui, mediante una serie di casi che si vengano consecutivamente svolgendo l'uno dall'altro secondo le leggi della verosimiglianza o della necessità, sia possibile [ai personaggi principali dell'azione] di passare dalla felicità alla infelicità o da questa a quella» (cap. VII). Cfr. ARISTOTELE, *La Poetica*, traduzione note e introduzione di M. VALGIMIGLI, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1934, p. 18, 28-29.

«Nella *Drammaturgia amburghese* (1767-78) Lessing applicò questa concezione rivoluzionaria alla critica. Esaminando drammi di Voltaire e di Thomas Corneille (il fratello minore del celebre Corneille) sostenne che falsavano le reali intenzioni della *Poetica*. Non era in queste opere neoclassiche che l'ideale aristotelico della tragedia trovava la propria realizzazione, bensì nei drammi di Shakespeare» (G. STEINER, *op. cit.*, 1976, p. 144)

ventiquattro ore, né in unico luogo, come afferma nei *Materiali estetici*:

«Siccome se quei fatti accadessero realmente non potrebbe lo spettatore assistere in poche ore a quelli che occupano mesi o anni, né assistere senza muoversi a quelli che avvengono in diversi luoghi, così, perchè lo spettatore possa essere veramente illuso deve il tempo e il luogo dell'azione conformarsi a quel tempo che lo spettatore sente veramente trascorrere, a quella unità di luogo in cui egli sente veramente di rimanere»⁷³.

Non può né imitare l'intera azione con tutte le sensazioni se fosse reale, né rinchiudere l'azione in stretti limiti di tempo e di luogo in cui l'azione non potrebbe stare. Tra questi due il secondo è assai più dannoso all'opera drammatica. Perché esso costringe a un'esagerazione delle passioni da cui nasce il falso, ciò che Manzoni definisce il romanzesco della tragedia classicistica.

In effetti, come sostiene Lessing, «l'unità d'azione era la prima legge drammatica degli antichi; l'unità di tempo e l'unità di luogo erano, per così dire, soltanto conseguenze di quella, e difficilmente essi le avrebbero osservate con maggior rigore di quanto era richiesto dalla prima, se non si fosse aggiunto il legame del coro»⁷⁴.

Nel teatro tragico tradizionale «il rispetto delle unità di tempo e luogo costringe il drammaturgo a sostituire l'azione con la narrazione di eventi accaduti fuori di scena, attraverso l'artificio dell'ipotiposi»⁷⁵. Manzoni confuta questo sistema del teatro classico nei *Materiali estetici*:

«nel Dramma i fatti posti dinnanzi agli occhi dello spettatore, a differenza della Epopea che gli narra con parole, perchè in esso si trovi quel grado di verosimiglianza che crea l'illusione, devono i fatti esser rappresentati come se accadessero realmente»⁷⁶.

⁷³ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, vol. III, a cura di Pietro Brambilla, Ruggero Bonghi, Milano, Fratelli Rechiedei Editori, 1887, p. 185.

⁷⁴ Gotthold Ephraim LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 1956, p. 215.

⁷⁵ Paolo BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 346.

⁷⁶ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit., p. 185.

Il fatto che Manzoni avesse ripudiato le unità classicistiche di tempo e luogo provocò sfavorevoli recensioni da parte dei critici, tra i quali il critico francese Victor Chauvet, che in una recensione alla prima tragedia manzoniana, aveva rimproverato al nostro drammaturgo l'inosservanza di queste tradizionali regole: «*Chauvet trouvait pourtant que la tentative de Manzoni méritait l'attention de monde littéraire, et, tout en déplorant que l'auteur du Conte di Carmagnola se fut égale dans un système absolument faux, il rendait un tel hommage aux qualités que le poète italien avait déployées dans sa pièce, que Manzoni se crut obligé de lui répondre*»⁷⁷.

Manzoni rispondeva a questo attacco dichiarando la sua inconciliabilità con le rigide regole aristoteliche e affermava che esse sono una consuetudine che non permette di rendere il racconto verosimile e allontana la tragedia dal vero. Cioè, queste regole impedivano la rappresentazione adeguata della verità storica che Manzoni tiene come fondamento imprescindibile di un'arte.

Manzoni, nella *Prefazione* al *Carmagnola*, sostiene che queste regole - osservate nel teatro classicistico italiano, ma trascurate nei drammi inglesi, spagnoli e tedeschi - sono arbitrarie ed irragionevoli:

«Se dai teatri popolari passiamo ad esaminare qual caso si sia fatto di queste regole ne' teatri colti delle diverse nazioni, troviamo che nel greco non sono mai state stabilite per principio, e che s'è fatto contro ciò che esse prescrivono, ogni volta che l'argomento lo ha richiesto; che i poeti drammatici inglesi e spagnoli più celebri, quelli che sono riguardati come i poeti nazionali, non le hanno conosciute, o non se ne sono curati; che i tedeschi le rifiutano per riflessione»⁷⁸.

Due grandi autori del dramma storico, Shakespeare in Inghilterra e Goethe in Germania, fecero il possibile per fare il loro dramma secondo la storia, trascurando le regole. Invece, il teatro francese⁷⁹ di Racine e Corneille ha

⁷⁷ D. CHRISTESCO, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, prefazione, p. 72.

⁷⁹ «I francesi che non avevano alcun gusto per la vera unità d'azione ed erano già stati guastati dagli intrighi selvaggi dei drammi spagnoli prima ancora di conoscere la semplicità greca, considerarono le unità di tempo e di luogo non come conseguenze di quell'altra unità, ma come esigenze imprescindibili per la rappresentazione di un'azione, tanto da dover essere applicate anche alle azioni più ricche e complicate con quel rigore» (LESSING, *op. cit.*, p. 216)

seguita l'altra strada. Questi, appunto, erano fedeli alle regole arbitrarie a costo di apparire inverosimili.

Le due unità erano rigorosamente rispettate anche nel teatro italiano perché i drammaturghi italiani, in tal modo, credevano di poter mantenere il principio di verosimiglianza dell'azione degli attori. Col trasportare gli avvenimenti da un luogo all'altro o col prolungare l'azione oltre ventiquattro ore, essi pensavano di togliere allo spettatore la convinzione di essere direttamente coinvolto nell'azione degli attori. Essi avevano l'errato concetto di verosimile, inteso come riproduzione materiale della realtà, mentre ogni rappresentazione drammatica risultava opposto a quello auspicato.

Manzoni, invece, sostiene che lo spettatore non ha difficoltà a concepire il susseguirsi d'avvenimenti concatenati che accadono in tempi e luoghi diversi. La mente umana è capace di comprendere in tre ore i fatti, le cause, le passioni, i rivolgimenti e le altre cose che possono accadere in un lungo tempo e in diversi luoghi. In altre parole, sebbene si svolgessero le azioni in luoghi diversi e in un tempo maggiore rispetto a quelli reali della sua rappresentazione, lo spettatore riesce a cogliere l'unità logica e sentimentale indipendentemente dal mutare dei luoghi e dei tempi.

Dunque l'intelligenza umana «scopre in un evento la causa o l'effetto d'un altro evento, la posizione primaria e originaria o quella consequenziale, essendo il collegamento o la continenza d'un fatto altro dalla prova della sua verità, dell'aderenza concreta alle leggi della natura e della realtà»⁸⁰. Manzoni l'ha riferito nella *Lettre à M. Chauvet*:

«È in effetti una delle più importanti facoltà dell'intelletto umano quella di cogliere, fra gli avvenimenti, rapporti di causa ed effetto, di anteriorità e di conseguenza che li legano; di ricondurre a un unico punto di vista, e come attraverso un'unica intuizione, parecchi fatti separati dalle circostanze del tempo e dello spazio, eliminando gli altri ed essi collegati solo per coincidenze accidentali»⁸¹.

⁸⁰ C. ANGELINI, *Manzoni con otto tavole in rotocalco*, cit., p. 52.

⁸¹ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 13.

Al contrario, le due unità limitano la facoltà umana di cogliere i nessi tra le azioni; e queste contravverranno poi al principio della verità, il cui rispetto è indispensabile per Manzoni, sia per ragioni morali che estetiche. Perché «l'arte deve insegnare agli uomini a comprendere la verità delle loro passioni»⁸². E anche perché è «la consapevolezza della verità che rende drammatiche e interessanti le vicende rappresentate dalla tragedia»⁸³. La regola dell'unità di tempo e luogo non solo impedisce la verosimiglianza, ma spingono anche lo spettatore all'immedesimazione in personaggi e vicende.

Manzoni, nella *Lettre*, fa un confronto tra due tragedie celebrate col medesimo soggetto: l'*Otello* di Shakespeare e la *Zaira* di Voltaire. Entrambe le tragedie hanno dipinto l'intensità della passione amorosa. Sia nell'una che nell'altra, c'è un uomo che uccide la donna che ama, credendola infedele.

Mettendo a paragone l'*Otello* e la *Zaira*, Manzoni mostrò che il rispetto delle due unità era in caso controproducente:

«Ciò che di vero, di toccante, di poetico c'è nella *Zaira*, è dovuto al bel talento di Voltaire; ciò che c'è di forzato e di artificioso nel suo piano, mi sembra debba essere attribuito in gran parte alla costrizione della regola delle due unità»⁸⁴.

Manzoni rimproverava gli artificiosi intrighi della *Zaira*, e la valutava come effetto conseguente all'unità di tempo e di luogo.

Nell'*Otello* tutti gli avvenimenti e la gradazione di sentimenti scaturiscono con naturalezza. Nella *Zaira*, invece, mancano le parti essenziali che fanno svolgere il carattere in modo naturale. Shakespeare ha usato in modo molto oculato il tempo: ne ha dato una quantità sufficiente perché un sospetto potesse divenire certo e distruggere una fiducia accordata, e produrre conseguentemente un'orribile catastrofe. Invece Voltaire, diversamente dal genio inglese, fa procedere gli avvenimenti più rapidamente di quanto la verosimiglianza non permetta. In tal modo ha creato, Orosmane, un personaggio indefinibile, che al mattino è pieno di fiducia e di stima per la

⁸² Carlo VAROTTI, *Manzoni: profilo e antologia critica*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 79.

⁸³ Ivi, p. 80

⁸⁴ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 76.

donna che ama, ma la sera dello stesso giorno trasforma il suo amore in furore convinto com'è di essere tradito. Di conseguenza l'opera di Voltaire risulta priva di verosimiglianza e ciò è causato proprio dall'applicazione delle regole di tempo e luogo.

Manzoni l'aveva già avvertito nella *Lettre*:

«Perché un personaggio giunga in ventiquattr'ore ad una risoluzione decisiva, occorre assolutamente un grado di passione diverso da quello contro cui si è dibattuto per un mese. Perciò a quella gradazione così interessante, per la quale l'animo umano giunge, per così dire, al limite estremo dei suoi sentimenti, si è dovuto in parte rinunciare; ogni pittura di quelle passioni, che necessitano di un po' di tempo per manifestarsi, si è dovuto trascurare; quelle sfumature di carattere, che non si lasciano percepire altrimenti che con la successione di circostanze sempre diverse e sempre collegate, si sono dovute sopprimere o uniformare»⁸⁵.

Come dice Manzoni la colpa non è affatto del soggetto della tragedia, bensì del modo di concepire la tragedia in voga in Francia ai tempi del Voltaire.

A parere dell'autore, infatti, tale tipo di costrizione strutturale nuoce alla naturalezza della scena e costringe il poeta a esagerare le passioni, affinché i personaggi giungano alla estrema soluzione. Da questo nasce il falso perché la forzatura artificiosa delle passioni e dei sentimenti che non corrispondono al modo di agire degli uomini nella realtà, può causare un comportamento errato.

Il poeta riafferma in modo risoluto e conclusivo «le regole alle quali si sono assoggettati un Corneille, un Racine, un Voltaire, Alfieri, senza parlare degli autori della *Merope* e dell'*Aristodemo*, parranno ora un freno incomodo all'ingegno, un ostacolo alla perfezione»⁸⁶.

È vero che Manzoni proclama la libertà dalla rigida norma antica, ma è ben consapevole del fatto che «l'infrazione delle regole comporta tuttavia una vigilante attenzione ai tempi e ai luoghi, affinché essi, liberi sì e non tali più da forzare le passioni o inserirle nel compassato artificio, evitino di cadere nell'eccessiva licenza, nella dilatazione senza misura e senza giustificazione alcuna degli

⁸⁵ Ivi, p. 163.

⁸⁶ A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, cit., p. 225.

eventi rappresentati e nell'idea che ci si è fatti di essa»⁸⁷.

Il sistema che rifiuta le unità di tempo e di luogo, che non conveniva per nulla alla storia, è chiamato da Manzoni "sistema storico" in cui tutto è strutturato e regolato dall'azione:

«nel sistema, il quale rifiuta le due unità, e che, per brevità, d'ora innanzi chiamerò sistema storico, in questo sistema, dico, il poeta non si pone per nulla l'obbligo di creare ad arte lunghi intervalli di tempi e di luoghi: li ricava dall'azione stessa, quali gli vengono offerti dalla realtà. Che, se un'azione storica è continuamente interrotta e spezzettata da non consentire l'unità drammatica, se i fatti sono sparsi a distanze troppo grandi e troppo debolmente legati tra loro, il poeta ne conclude che quell'azione non è adatta a diventare un soggetto di tragedia, e l'abbandona»⁸⁸.

In questo sistema il poeta non si cura affatto di creare intervalli di tempo e luogo, ma li prende nell'azione stessa, così come gli sono dati dalla realtà. Perché nella realtà gli avvenimenti sono legati da rapporti logici, da relazioni di causa e di effetto. Cioè ogni azione viene posta in riferimento a qualche altra azione passata, visto che essa stessa ne è l'effetto. Invece, se noi diamo poco valore alle cause, ponendole tutte in poco tempo e nello stesso luogo, i fatti narrati non saranno verosimili agli occhi dello spettatore.

Il suo sistema storico parte «dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi, e dal desiderio che ci lasciano di conoscere o di immaginare i sentimenti reconditi, i discorsi ecc. che questi fatti hanno fatto nascere, e coi quali si sono sviluppati, desiderio che la storia non può, né vuole accontentare»⁸⁹.

Il sistema storico permette di presentare in modo graduale e naturale gli avvenimenti e le passioni. La base di questo sistema è la verità storica da cui derivano la verosimiglianza e l'interesse nei caratteri drammatici. L'opera drammatica non può impiegare la durata reale del tempo, sostituisce questa con l'idea che richiama alla mente la successione ragionata degli avvenimenti. Così, nel sistema storico, si forma una unità intellettuale.

⁸⁷ C. ANGELINI, *Manzoni con otto tavole in rotocalco*, cit., p. 57.

⁸⁸ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 39.

⁸⁹ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit., p. 155.

1.2.2. Rifiuto della tragedia eroica

L'archetipo dell'eroe tragico, sia nell'antichità classica che nell'età moderna, concentra e manifesta la capacità di compiere uno straordinario atto di coraggio essendo consapevole del sacrificio di sé stesso, allo scopo di proteggere il bene altrui o comune. Cioè un eroe sublime che nutre in sé una passione pura, è sempre pronto a sacrificarsi rifiutando il compromesso col potere pur sapendosi destinato alla sconfitta. Tale tipo di eroe viene rappresentato come il modello della perfezione.

Questa concezione eroica dell'uomo trova spazio anche tra i maggiori esponenti del Romanticismo in cui il concetto dell'eroe era uno dei temi ricorrenti. In vari drammi, poemi e romanzi del Romanticismo, si trova un singolo uomo in conflitto tra individuo e società, scontrandosi con le forze ostili. Questo eroe romantico in conflitto si presenta sotto due aspetti fondamentali: «L'uno può dirsi un delirio volontaristico, per cui s'idoleggiano eroi e uomini-eroi che combattono fino all'estremo, si pongono con caparbia decisione di fronte a tutto il mondo, e magari a Dio, e tanto più si esaltano quanto meglio sanno che la loro sconfitta è ineluttabile. È il titanismo. L'altro aspetto trova le sue espressioni in personaggi-vittime, che sanno e si gloriano d'essere tali, e si compiacciono intimamente del loro soffrire, insopprimibili e appannaggio della loro qualità d'uomini superiori. Si ha quello che si potrebbe chiamare vittimismo...»⁹⁰.

Nella prima categoria si incarnano gli eroi alfieriani. La figura eroica alfieriana, senza dubbio, è titanica poiché esprime smania di grandezza e libertà, e sfida invano la potenza avversa, risulta inesorabilmente oppressa dalle forze superiori ed indotta a scegliere la morte come atto supremo. Altri atteggiamenti titanici si possono trovare anche nel *Masnadieri* di Schiller e ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo. In queste opere il gesto del suicidio appare dunque un affascinante ed estremo atto di ribellione.

A differenza dei titanici eroi alfieriani, quelli manzoniani non si ergono contro il destino sfidandolo. I suoi eroi sono impotenti nei confronti del proprio

⁹⁰ U. BOSCO, *Preromanticismo e Romanticismo in Questioni e correnti di storia letteraria*, III, Milano, Marzorati, 1948, pp. 609-610

destino, ciò è un'altra importante caratteristica dell'uomo romantico.

Ogni suo eroe è, tra l'altro, caratterizzato da una dimensione dualistica: da una parte è un individuo eccezionale sia per magnanimità di sentimenti che per intensità di passioni, dall'altra è infelice del vivere a causa della consapevolezza del contrasto tra reale e ideale. Non lotta per il suo ideale, piuttosto vive drammaticamente le contraddizioni del reale, rimanendo nella solitudine, malinconia, contemplazione angosciata della propria impotenza e della propria sconfitta.

Nella tragedia moderna gli eroi sono ormai lontani dai canoni della tragedia tradizionale, abbiamo sulla scena eroi innocenti, che vivono una profonda solitudine e un dissidio interiore davanti alle scelte che essi devono intraprendere.

La nascita dell'eroe manzoniano può essere attribuita alla sua visione pessimistica della storia umana. È una concezione sostanzialmente pessimistica della possibilità dell'uomo di realizzare una società giusta. Il poeta vede la storia umana piena di contraddizioni, che viene dominata dalla violenza dell'oppressione dei forti.

Qui, per comprendere meglio la figura dell'eroe manzoniano si prenderà in esame i principali personaggi. Il *Conte di Carmagnola* illustra il dramma dell'impossibile conciliazione della felicità dell'individuo con le ragioni del potere. Carmagnola, un valoroso capitano di ventura al servizio prima di Milano e poi di Venezia, lotta in guerre pur di realizzare il suo sogno di gloria. I Veneziani hanno sconfitto avversari milanesi alla battaglia di Maclodio grazie all'abilità militare del Conte, il quale in seguito libererà prigionieri milanesi secondo l'usanza di guerra venendo sospettato di tradimento e condannato a morte. Nell'opera il gesto del conte viene interpretato come pietà umana e generosità mettendo in luce la sua figura vittima di oscuri intrighi politici. Carmagnola è un personaggio ad un alto grado di potere, ma si urta con i tempi feroci e cade in disgrazia.

La scelta di concepire tale scontro tra una vigorosa personalità e gli infausti tempi, da parte di Manzoni, ha provocato delle recensioni negative. L'autore, infatti, in una lettera indirizzata al suo amico abate Gaetano Giudici, chiarisce

come egli si sia avvicinato al soggetto del *Carmagnola*:

«Io avevo sentito che le circostanze e le azioni del Carmagnola non erano in proporzione coll'animo suo e coi suoi disegni, ma questa dissonanza appunto è quella che io ho voluto rappresentare. [...] Un uomo di animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e colla perfidia de' suoi tempi, e con istituzioni misere, improvvide, irragionevoli, ma astute e già fortificate dall'abitudine e dal rispetto, e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza, [...]»⁹¹.

«È evidente che personaggi non ideali a storici, non innalzati per forza ad alte proporzioni, ma che sono un complesso di debolezza e di forza, di bene e di male come nella storia, adoperar debbano un linguaggio non più eroico o divino, ma che deve accostarsi al linguaggio parlato, ad una forma più popolare. La tragedia storica dunque ha un punto di partenza reale, la composizione non logica ma storica, un meccanismo largo rispetto al tempo e allo spazio, il linguaggio vicino alla forma parlata»⁹².

In realtà questo eroe di sventura fu posto di fronte all'incertezza della storiografia intorno alla colpa di tradimento. Tuttavia, Manzoni abbraccia un'interpretazione dell'eroe in positivo con grande convinzione che Carmagnola sia una vittima inevitabile della storia politica. Tale figura storica del Carmagnola soddisfaceva pienamente le esigenze dell'autore di presentare un eroe sproporzionato tra l'animo e la storia, al fine di indurre il lettore a riflettere dell'esistenza umana. Con questo proposito Manzoni aggiunge:

«Mi sembra che lo spettatore o il lettore possa portare ad un dramma la disposizione a due generi d'interesse. Il primo è quello che nasce dal vedere rappresentati gli uomini e le cose in un modo conforme a quel tipo di perfezione e di desiderio che tutti abbiamo in noi: e questo è, con infiniti gradi di mezzo, l'interesse ammirativo che eccitano molti personaggi di Corneille, di Metastasio, e di infiniti romanzi. L'altro interesse è creato dalla rappresentazione la più vicina al vero di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si

⁹¹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [128] A Gaetano Giudici (7 febbraio 1820), cit. p. 192.

⁹² F. De SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, volume primo Alessandro Manzoni, a cura di Luigi Blasucci, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1962, p. 160.

vede negli avvenimenti grandi e piccioli di questo mondo: e questo interesse tiene ad una parte importante ed eterna dell'animo umano, il desiderio di conoscere quello che è realmente [...]. Di questi due generi d'interesse io credo che il più profondo, ed il più utile ad eccitarsi sia il secondo»⁹³.

Manzoni rifiutò un tipo di tragedia eroica che presenta allo spettatore un eroe perfetto e preferì un dramma che mettesse in scena le contraddizioni tra l'animo umano e la storia, affinché si potesse indurre lo spettatore a riflettere profondamente del destino umano nel contesto storico.

Anche nella seconda tragedia, tra i personaggi affini troviamo un eroe romantico, Adelchi. Cavallini lo descrive: «è un personaggio ricco di contraddizioni e tormentato da un profondo dissidio intimo: tra la condizione regale e gli affetti familiari di fratello e di figlio, tra l'*animus* del guerriero e la *pietas* cristiana, tra i propositi di morte e il terrore della propria viltà, tra l'ingiustizia che vede intorno a sé e l'ideale di giustizia che nutre nel cuore»⁹⁴.

Adelchi è un personaggio riuscito più complesso di Carmagnola. Fin dall'inizio il carattere del protagonista si basa su un forte conflitto interiore, tipicamente romantico, segna tutta la tragedia. Il principe longobardo è associato al trono del padre, ma diversamente da suo padre è troppo onesto e ha forte fiducia nell'idea di giustizia, egli si sente estraneo a tutto ciò che comporta il potere: l'ingiustizia, la violenza, il tradimento e la feroce guerra. Per questo l'animo di Adelchi è straziato profondamente tra la nobiltà dei suoi ideali e gli obblighi verso il padre e il suo popolo. Qui, si delinea la condizione intrappolata di un eroe romantico che non ha più possibilità di scegliere e muoversi a sua volta. Gli eroi, non potendo fare nulla, rimangono fermi e immobili come il pezzo del Re sulla scacchiera, dove ogni mossa lo farebbe perire. Le serie di confronti-scontri interiori senza soluzioni hanno l'effetto di isolare progressivamente gli eroi.

La consapevole rassegnazione a una sorte senza gloria accomuna Carmagnola e Adelchi. Entrambi i protagonisti si trovano di fronte a una palese ingiustizia, ma si rendono conto dell'impossibilità di far trionfare la giustizia. Il loro

⁹³ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, [128] A Gaetano Giudici (7 febbraio 1820), cit., p.194

⁹⁴ Giorgio CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 87.

destino, come quello degli eroi alfieriani, è caratterizzato da infelicità e sconfitta, tuttavia, a differenza di questi, gli eroi manzoniani non sono ribelle, ma una vittime. Essi non provano alcun atto di rivolta o ribellione, ma accettano tranquillamente il proprio destino. Peraltro, l'eroe manzoniano non si misura nella scelta plateale del suicidio anche se non si prospetta altra alternativa che la morte.

«L'eroe manzoniano sa che il destino è segnato da Dio, sa che i divini imperscrutabili disegni hanno un solo fine, certo, se pure oscuro: il bene; sa che quanto soffre è espiazione di quello che oprò; che se in questa vita trionfa contro di lui l'ingiustizia, il tradimento, l'infamia, di là dalla soglia della morte, un'altra vita, la vera vita, l'aspetta»⁹⁵.

È vero che l'idea del suicidio sfiora anche la mente di Adelchi. Egli vuole uccidersi invidiando la sorella, già spenta in pace, ma poi abbandona questo «empio pensier». Adelchi, combattendo dentro sé l'idea del suicidio, presenta un nuovo modello eroico: un vero eroe deve avere il coraggio di provare la forza per presentarsi vinto al nemico e guardare in faccia il vincitore, non di uccidersi⁹⁶:

«Se nulla
Ti resta a far quaggiù, non puoi tu solo
Morir? Nol puoi? Sento che l'alma in questo
Pensier riposa alfine: ei mi sorride,
[...]
Il mormorio
Di questi vermi ti stordisce; il solo
Pensier di starti a un vincitor dinanzi
Vince ogni tua virtù;»⁹⁷

Il pensiero di suicidio accomuna Adelchi e Innominato nella notte della crisi, che pensa a staccarsi al tristo passato. Entrambi i personaggi rifiutano, alla fine, la tentazione del suicidio. «Per il Manzoni l'uomo non può rinunciare mai alla sua responsabilità qualunque sia la situazione e la condizione in cui egli si

⁹⁵ *Tragedie*, introduzione di Pietro Edigi, Torino, UTET, 1921, p. 19.

⁹⁶ Cfr. F. De SANCTIS, *Manzoni studi e lezioni*, a cura di Giovanni Gentile, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1922, p. 131.

⁹⁷ A. MANZONI, *Adelchi*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, Venezia, Marsilio Editori, 1992, Atto V, Sc.II, vv. 63-66, 76-79, p. 180.

trovi»⁹⁸.

Nella *Lettre à M. Chauvet* Manzoni aveva già condannato l'abuso del suicidio nel genere tragico:

«Intendo parlare di quella del suicidio; essa è comunissima nella tragedia, e il motivo è chiaro: di solito si mettono gli uomini in rapporti così forzati; li si fa entrare in piani cui è così difficile che tutti possano adattarsi; si dà loro un impulso così violento verso un fine esclusivo, che non c'è modo di supporre che coloro che lo mancano ne prendano atto, e possano ancora trovare nella vita qualcosa di piacevole per loro, qualche interesse degno di occuparli: sono sventurati di cui il poeta si sbarazza prestissimo con un colpo di pugnale»⁹⁹.

Manzoni fa enunciare al personaggio le sue posizioni morali contro il suicidio. Dunque la scelta di non ricorrere alla morte volontaria è l'esito della lotta morale in cui *Adelchi* si dibatte.

S. Nigro rileva che nel *Conte di Carmagnola* «il suicidio di Marco, portato sulla scena solo come aspirazione corrisponde al tradizionale suicidio tragico col quale condivide la matrice d'orgoglio e esemplifica l'immoralità della vecchia tragedia alla quale è contrapposta la moralità del vero dramma martirologico vissuto dal Conte»¹⁰⁰.

Al poeta milanese l'idea del suicidio non appare come un atto coraggioso, bensì di fragilità e viltà. Ciò distingue acutamente l'eroismo manzoniano da quello alfieriano¹⁰¹ e foscoliano.

⁹⁸ G. CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi*, cit., p. 84.

⁹⁹ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 169.

¹⁰⁰ Salvatore S. NIGRO, *Alessandro Manzoni*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, p. 51 e p. 55.

¹⁰¹ Cfr. U. CALOSSO, *Colloqui con Manzoni*, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1948, p. 57: «l'esperienza dimostra che felicità e bellezza non stanno insieme. Si tende alla felicità e si raccoglie il dolore, si fa il bene e si è rimunerati col male, chi si fida incontra il tradimento, il disinteresse porta al fallimento. La vita è tragica: è questo il concetto che Kant trovò analiticamente, e che vive in potente sintesi nella tragedia dell'Alfieri, nella sinfonia di Beethoven, e nell'atmosfera dello Sturm und Drang europeo, in cui l'ottimismo del settecento entra in crisi e in tempesta. La tragedia alfieriana non aveva altra soluzione che il suicidio titanico».

1.2.3. La tragedia cristiana del "senza colpa"

Aristotele nella sua famosa *Poetica* illustra le azioni da imitare e indica i personaggi da mettere in scena. Il filosofo greco fa gli esempi di personaggi non tragici e non in grado di destare pietà e terrore negli spettatori:

«non bisogna siano rappresentati su la scena in atto di passare dalla felicità alla infelicità uomini dabbene, non potendo ciò ispirar terror né pietà ma solo ripugnanza; secondo, che non vi siano rappresentati in atto di passare dalla infelicità alla felicità uomini malvagi, [...]; e finalmente, terzo, neanche bisogna ch'ella rappresenti uomini estremamente malvagi cadere dalla felicità nella infelicità, [...] Resta, fra queste due vie estreme, la via di mezzo. Sarà cioè un buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scelleraggine, bensì a cagione soltanto di qualche errore»¹⁰².

Secondo la *Poetica* aristotelica, la tragedia deve suscitare pietà e terrore per raggiungere l'effetto definitivo, ma l'eroe tragico non può essere né un uomo del tutto virtuoso, né uno estremamente malvagio, dato che in entrambi i casi non si otterrebbe quell'effetto particolare. Dunque, nella tipologia tragica più corretta per Aristotele si deve mostrare il personaggio eticamente mezzano, cioè né interamente colpevole, né interamente innocente, il quale passa dalla buona alla cattiva sorte, per qualche colpa o sbaglio, come ad esempio Edipo e Tieste.

Anche Goethe osserva «che questa figura è la perfetta incarnazione di quell'eroe semi-innocente e semi-colpevole che, in modo assai profondo, Aristotele richiede come protagonista della tragedia: un requisito che resta imprescindibile, come ha poi osservato anche Benjamin»¹⁰³. La rappresentazione di uomini assolutamente innocenti sulla scena tragica è esplicitamente sconsigliata.

Manzoni, invece, rovesciando il precetto del filosofo greco, presenta

¹⁰² ARISTOTELE, *op. cit.*, cap. XIII, p. 45-46.

¹⁰³ Barnaba MAJ, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Roma, Quodlibet, 2003, p. 46.

personaggi puramente innocenti, titolari della piena responsabilità morale, che passano dalla fortuna alla sfortuna senza la minima colpa: Carmagnola, Ermengarda e Adelchi. Nonostante il fatto che essi appartengano alla stirpe degli oppressori, sono collocati tra gli oppressi che patiscono per le colpe altrui. Il tema della sventura degli uomini incolpevoli, che attraversa il *Carmagnola* e l'*Adelchi* trarrebbe origine proprio dal Cristianesimo. Ciò a cui Manzoni tende è una tragedia cristiana. «Il dolore immeritato, il male che atterra l'*homme vertueux*', la sventura dell'innocente si accampano quindi nel cuore del cuore del tragico manzoniano, perché hanno radice, mediatamente o immediatamente, nella scena originaria della storia cristiana, la Passione»¹⁰⁴. Dunque il prototipo del dramma martirologico è Cristo sofferente:

«Egli è il Giusto, che i vili han trafitto,
Ma tacente, ma senza tenzone;
Egli è il Giusto; e di tutti il delitto
Il Signor sul suo capo versò.
Egli è il santo, il predetto Sansone,
Che morendo francheggia Israele;
Che volente alla sposa infedele
La fortissima chioma lasciò»¹⁰⁵.

L'alto interesse cristiano del poeta fa discostare il suo sistema drammatico da certi principi del mondo classico. Come conseguenza del diverso valore che l'autore pone alle opere tragiche, viene modellato un personaggio di alta sensibilità cristiana che agli antichi potrebbe destare ripugnanza.

Come afferma Manzoni nei *Materiali estetici* l'avvento del Cristianesimo ha cambiato totalmente i punti di vista, e ciò si ripercuote anche nel ristretto ambito della tragedia, dando dunque la possibilità di costruire una tragedia con un protagonista innocente che passa dalla felicità alla miseria:

«Il Cristianesimo, *venendo in terra a illuminar le carte*¹⁰⁶, ha
talmente cambiate le idee e i sentimenti intorno al bene e al

¹⁰⁴ C. ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 27.

¹⁰⁵ A. MANZONI, *La Passione*, in *Liriche e tragedie*, con prefazione e note di Luigi Russo, Firenze, Vallecchi, 1932, vv. 25-30.

¹⁰⁶ Manzoni cita un verso nel Sonetto IV del *Canzoniere*, laddove parlando del Cristo che venne in terra a rivelare la verità di Mosè e degli altri Profeti che avevano per molti anni tenuto nascosto il vero intorno alla venuta del Messia.

male, all'utile e al dannoso che mi pare che convenga andar sempre cauti assai nell'applicazione dei principi morali degli Scrittori Gentili. Questa vita mortale che il Gentilesimo rappresentava come avente il principio e il fine in sè stessa, il Cristianesimo ce la fa considerare come vita di preparazione. Quindi gli avvenimenti si riguardano non solo pel diletto o pel dolore che arrecano con sè, ma ancora, anzi principalmente, pei rapporti loro colla vita futura nella quale sola noi possiamo concepire il compimento d'ogni nostro destino. Quindi quegli accidenti pei quali agli Ateniesi un uomo pareva un homme malheureux non bastano perchè appaia a noi tale nel più esteso senso: perchè noi sappiamo considerare i dolori presenti come espiazione dei falli da cui nemmeno i più puri vanno esenti, stromento di perfezionamento in chi soffre, come preparazione a beni futuri, e quindi come veri benefici della Provvidenza. Questi mali poi oltre che non sono assoluti perchè non compiscono il destino di chi gli sopporta, sono anche temperati assai da due virtù che sono de' più bei doni che Dio abbia fatti agli uomini, la speranza e la rassegnazione che da essa viene»¹⁰⁷.

Dal punto di vista degli antichi Greci, che non avrebbero mai potuto intendere un mondo senza dolore e senza morte, il dolore non è la conseguenza di una colpa, ma l'elemento costitutivo della stessa esistenza umana. Il Cristianesimo rovescia questa idea con speranze ultraterrene, promettendo cioè una vita trascendente, guarda il dolore come conseguenza di una colpa che necessita di redenzione.

Per Manzoni cristiano, il dolore è sentito come «provida sventura», ovvero come dolore permesso da Dio per purificare da ogni colpa chi lo accetta, in vista di un premio di salvezza. Anche le persone pure di cuore non possono sfuggire dalla Provvida Sventura. Il personaggio più emblematico del concetto della Provvida Sventura è Ermengarda che viene ripudiata da suo marito Carlo per Ragione di Stato. Ermengarda, la più innocente delle creature, muore di dolore e riposa tra gli oppressi. Per questo motivo l'eroe manzoniano assomiglia al martire che si trova a dover scontare una pena senza aver apparentemente compiuto nulla di sbagliato. Secondo un'ottica mondana il martire cristiano è emblema di una vittima innocente che passa da uno stato di felicità ad uno di sventura, ma in realtà la sventura è transitoria e passeggera

¹⁰⁷ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit., p. 45.

per raggiungere la felicità eterna.

Il teatro manzoniano si differenzia su questo punto dal teatro antico greco. Secondo i canoni aristotelici molti soggetti cristiani, a partire dalla passione di Gesù fino alle vite dei martiri non sarebbero adatti ai personaggi di una tragedia perché sono immeritamente disgraziati, e di conseguenza potrebbero suscitare ripugnanza. Tuttavia, l'innocente perseguitato, che l'etica classica escludeva come personaggio di tragedia, è stato assunto dalla morale cristiana di Manzoni come unico e vero personaggio.

Manzoni costruì così un tipo di tragedia cristiana mettendo al centro della scena la figura dell'innocente sacrificale. La sua poesia drammatica e la religione si accordano in una mirabile armonia. L'eroe per Manzoni si differenzia da quello degli autori precedenti in quanto è riscattato dalla religione che assicura, dopo la morte, l'inizio della vera vita dove Dio sarà garante della felicità. Nonostante ciò il suo spirito strettamente cattolico accolto nella tragedia appare ancora problematico dal punto di vista moderno.

La visione cristiana allontana Manzoni dal grande drammaturgo tedesco Lessing. Manzoni e Lessing entrambi sono contrari al teatro classicistico francese¹⁰⁸ e a favore della tragedia di Shakespeare, invece la divergenza risulta massima per quanto riguarda la conciliabilità della fede cristiana con il teatro. Lessing, accettando in positivo le prescrizioni di Aristotele, affronta il problema della tragedia cristiana nel capitolo esordiale della *Drammaturgia d'Amburg*. L'autore tedesco dubita della effettiva possibilità di una scena cristiana e di una tragedia cristiana:

«è certo che la prima tragedia degna del nome di cristiana deve essere ancora scritta. Ma è possibile un tale lavoro? Non è forse il carattere del vero cristiano del tutto inconciliabile con il teatro? I suoi tratti essenziali - tranquilla rassegnazione, dolcezza imperturbabile - non contrastano con l'intero mondo della tragedia, che cerca di purificare la passioni con altre

¹⁰⁸ Lessing e Manzoni hanno in comune l'opposizione a Voltaire. Mentre in Lessing lavora un'avversione profonda, rancorosa, addirittura per tutta la cultura francese, in Manzoni l'opposizione è per la forma-tragedia codificata nel Seicento. Entrambi gli autori ritengono che le opere di teatro classico francese teoricamente sono fondate su false interpretazioni e su distorsioni di concetti aristotelici.

passioni?»¹⁰⁹

Secondo l'illuminista tedesco il ritratto del cristiano non è un soggetto appropriato per la tragedia. In generale nelle opere tragiche i protagonisti, e anche indirettamente gli spettatori, sono spinti a meditare sul mistero del fato e l'impotenza dell'uomo di fronte al destino, al divino, ma l'uomo religioso si volge ad un altro ordine non mondano. Inoltre il suo destino è apparentemente prevedibile poiché i suoi tratti essenziali sono modellati da tranquilla rassegnazione e da bontà d'animo. Per questo motivo l'eroe cristiano appare a Lessing privo di vitalità e di energia tragica tanto da non riuscire a misurarsi con pienezza nella scena¹¹⁰.

Per Manzoni, invece, la concezione tragica deve conciliarsi con la sua visione cristiana. Perché la fede cristiana completa e attua fino in fondo l'autentica natura umana, il Vangelo contiene e spiega tutto ciò che caratterizza la condizione umana e la sua presenza nella storia. Manzoni, infatti, lo sostiene nella parte introduttiva dell'*Osservazione sulla morale cattolica*, testo da lui pubblicato nel 1819:

«Ciò che è, e ciò che dovrebbe essere; la miseria e la concupiscenza, e l'idea sempre viva di perfezione e d'ordine che troviamo ugualmente in noi; il bene e il male; le parole della sapienza divina, e i vani discorsi degli uomini; la gioia vigilante del giusto, i dolori e le consolazioni del pentito, e lo spavento o l'imperturbabilità del malvagio; i trionfi della giustizia, e quelli dell'iniquità; i disegni degli uomini condotti a termine tra mille ostacoli, o fatti andare a voto da un ostacolo impreveduto; la fede che aspetta la promessa, e che sente la vanità di ciò che passa, l'incredulità stessa; tutto si spiega col Vangelo, tutto conferma il Vangelo»¹¹¹.

Manzoni attraverso la tragedia cristiana basata sulle azioni di vittime innocenti, voleva mettere in luce i patimenti, i dolori in contrasto con la tragedia classicistica incentrata sui desideri, per il fatto che «la rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati è sostanzialmente morale perchè

¹⁰⁹ G. E. LESSING, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹¹⁰ Cfr. C. ANNONI, *op. cit.*, p. 15.

¹¹¹ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Tutte le opere*, vol. III, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 6.

lascia impressioni che ci avvicinano alla virtù»¹¹². La coscienza dello spettatore verrà guidata verso le due virtù cristiane della rassegnazione e della speranza.

Per capire lo spirito cristiano della tragedia bisogna soffermarsi sulla scena finale, in cui il protagonista non parla come uno sconfitto, ma come un martire e un confessore cristiano in fine di vita.

La scena finale di entrambe le tragedie è modellata sull'archetipo della cristianità, poiché Cristo è il vero tipo universale dell'uomo innocente colpito ingiustamente dalla sventura. Perciò l'eroe manzoniano si presenta costantemente come figura di Cristo ed è spinto all'accettazione della propria morte dopo l'inevitabile e provvidenziale sconfitta. Ad esempio il Conte di Carmagnola, nell'ultima scena, detta a sua moglie e a sua figlia il testamento spirituale contro la vendetta invitandole al perdono ormai cristianamente trasfigurato:

«il tristo grido
della vendetta e del rancor non sorga
dall'innocente animo tuo, non turbi
quest'istanti: son sacri»¹¹³.

Allo stesso modo, Adelchi detta al padre Desiderio un testamento pieno di tormentate meditazioni sul mondo umano, perdona il nemico, e muore trasfigurandosi nella figura di Cristo, tradito e abbandonato:

«Ma ch'io ti perdo,
Figlio, di cio chi mi consola?»

«Il Dio
che di tutto consola.

[...]

O Re de' re tradito
Da un tuo Fedel, dagli altri abbandonato!...
Vengo alla pace tua: l'anima stanca
Accogli»¹¹⁴.

¹¹² A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, cit., vol. III, p. 163.

¹¹³ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto V, vv. 275-278, p. 168.

¹¹⁴ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. VIII, vv. 364-367, 401-404, p. 194, p. 196.

Adelchi è caratterizzato da una acuta sensibilità cristiana che lo induce ad un alto e tragico isolamento, ideale caratteristico dell'oppresso.

Manzoni, nelle sue tragedie, presenta come protagonista un ideale caratteristico di martire che ritiene degno di essere onorato senza finire per suscitare orrore da parte del pubblico. Cioè Manzoni «fa agire il suo martire coerentemente ai più puri e persuasivi principi, lo pone nella necessità inevitabile di compiere un passo che lo dovrà esporre al pericolo, non fa cercare la morte empivamente»¹¹⁵. Questo tipo di personaggi suscita nello spettatore o nel lettore un misto di pietà e di terrore, come prescritto da Aristotele, ma cambia interamente il concetto della catarsi e con esso quello del fine della tragedia.

La tragedia manzoniana consiste non soltanto nel mostrare i protagonisti che soffrono allo scopo di far sentire l'infinita grandezza di Dio, ma anche nel mostrare la magnanimità umana con la quale si sopportano le sventure e il dolore.

«Dal Carmagnola all'Adelchi, Manzoni ha prima intensamente pensato - contro l'aristotelismo - alla dignità tragica dell'eroe appassionato ma innocente e alla tragicità dell'innocenza nel dramma. Poi, ecco il Carmagnola come vittima senza colpa. Ecco Adelchi che perfeziona il personaggio innocente luogo quella linea "epica" e cristiana dell'eroe come, nel nostro secolo»¹¹⁶.

1.2.4. Coro lirico

Un'altra novità singolare nelle tragedie manzoniane è data dalla funzione nuova attribuita al coro, concepito come un testo autonomo. Il coro era stato un elemento fondamentale del teatro dell'antica Grecia ed era considerato il punto di partenza della rappresentazione. È noto che Manzoni lo abbia introdotto nelle tragedie, rinnovando l'uso greco e il suo antico spirito, e cercando di ottenere in parte la finalità medesima che quello si proponeva. Un'invenzione antica viene trasformata una cosa moderna nelle tragedie manzoniane.

¹¹⁵ Cfr. G. E. LESSING, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁶ Gilberto LONARDI, *Ermengarda e il pirata*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 30.

Dopo i Greci, solo alcuni cinquecentisti, Tasso e Manfredi, avevano introdotto il coro sulla scena conservandogli l'ufficio che i classici gli avevano affidato. I tragediografi moderni come Maffei, Metastasio, Monti, e Alfieri l'avevano tralasciato.

Nella tragedia greca antica al coro erano affidati «gli interventi, le suppliche, le speranze, le emozioni, che scandiscono da un capo all'altro le varie fasi dell'azione»¹¹⁷. I cori erano parte integrante dell'opera ed interpreti dei sentimenti e dei principi morali dell'opinione pubblica. I cori non solo cantavano intermezzi lirici, ma anche partecipavano all'azione dialogando con i personaggi, dandogli consigli e commovendosi alle loro audacie e sventure. Essi, dunque, non erano in nessun modo un elemento estraneo all'azione, al contrario ne costituivano la componente determinante.

Manzoni teneva presente l'alta importanza che il coro aveva avuto nel dramma antico per le sue finalità etiche. Egli lo volle introdurre per non perdere l'efficacia morale, che era stata esclusa dai tragediografi moderni, in particolare da Alfieri:

«Ora m'è parso che, se i cori dei greci non sono combinabili col sistema tragico moderno, si possa però ottenere in parte il loro fine, e rinnovarne lo spirito, inserendo degli squarci lirici composti sulla idea di que' Cori»¹¹⁸.

I cori di Manzoni sono un puro intermezzo lirico e non sono parte integrante dell'azione, perciò si possono eliminare senza che si interrompa lo sviluppo dell'azione.

Essi, in particolare, costituiscono il commento lirico del poeta ai momenti culminanti delle vicende. I cori di Manzoni rappresentano un «cantuccio», come l'autore stesso definisce, con il quale egli espone le sue personali considerazioni e riflessioni, dando al lettore la chiave di lettura intellettuale e morale di ciò che si sta svolgendo. Per tale motivo si è sforzato di tenerlo lontano dalla rappresentazione delle vicende per rispetto della verità storica ed

¹¹⁷ Jacqueline De ROMILLY, *La tragedia greca*, Traduzione di Arturo Panciera, Bologna, Il mulino, 1996, p. 27.

¹¹⁸ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., prefazione, p. 77.

oggettiva.

Vale a dire che il coro è la parte più viva e perfetta e compie l'ufficio che il poeta gli voleva affidare. Esso è dunque per Manzoni quasi un compromesso tra il rispetto dovuto alla verità storica e lo scopo morale cui il teatro deve mirare. Il coro non solo ha compiaciuto l'autore, ma anche ha suscitato tanta ammirazione da parte dei suoi amici e perfino di avversari. Tommaseo esaltava l'eccellenza del coro nel dramma di Manzoni:

«[...] tutto quello che nel Coro dice il poeta in suo nome, pare a noi che dovess'essere nella tragedia medesima non inculcato per via di sentenze, ma veramente rappresentato. [...] il Manzoni ha sovranamente insegnato a non frammischiare ne' sentimenti de' suoi personaggi i sentimenti suoi proprii ; a non giudicare gli avvenimenti piuttosto ch' esporli, a non li comentare; come se il personaggio parlante dicesse; c'è qui dietro il poeta il quale mi comanda d'insegnarvi, spettatori umanissimi...»¹¹⁹.

I cori nel dramma moderno, in particolare, in Italia viene spesso impiegato «quando non si trovasse il modo di farli convenientemente recitare, servirebbero alla lettura»¹²⁰. Nei *Materiali estetici* Manzoni spiega il ruolo che il coro può assumere efficacemente:

«[I cori] Ponno essere occasione ad un buon poeta di comporre bellissimi lirici, ponno servire ad interpretare l'intenzione morale dello scrittore, a regolare e a correggere le false interpretazioni dello spettatore, a dare insomma al vero morale quella forza diretta che non riceve che da chi lo sente per la meditazione spassionata e non per l'urto delle passioni e degli interessi»¹²¹.

Manzoni, per giustificare l'introduzione del coro, parte dalle parole di Schlegel relative all'ufficio del coro greco. Schlegel, infatti, nel suo *Corso di letteratura drammatica*, lodava il coro greco e sosteneva che si potesse ancora adoperare:

¹¹⁹ N. TOMMASEO, *Alessandro Manzoni*, in *Ispirazione e arte o lo scrittore educato dalla società e educatore*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 392.

¹²⁰ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit., p. 160.

¹²¹ *Ibidem*

«il Coro è da riguardarsi come la personificazione de' pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo de' sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità. E poco sotto: Vollero i Greci che in ogni dramma il Coro... fosse prima di tutto il rappresentante del genio nazionale, e poi il difensore della causa dell'umanità. Il Coro era insomma lo spettatore ideale; esso temperava l'impressioni violente e dolorose d'un'azione qualche volta troppo vicina al vero; e riverberando, per così dire, allo spettatore reale le sue proprie emozioni, gliele rimandava raddolcite dalla vaghezza d'un'espressione lirica e armonica, e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione»¹²².

L'idea del coro, egli confessa, gli sovvenne leggendo quanto Schlegel aveva scritto nella sua opera a proposito della tragedia greca antica. Manzoni riteneva un tale tipo di coro della tragedia greca non combinabile con il sistema tragico moderno, tuttavia pensava che, se fosse indipendente dall'azione, esso potrebbe essere vantaggioso.

Nella parte conclusiva della *Prefazione* al *Carmagnola* l'autore discute dell'importanza e della funzione dei cori nelle sue tragedie:

«[I Cori] hanno finalmente un altro vantaggio per l'arte, in quanto, riservando al poeta un cantuccio del poeta dov'egli possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti: difetto dei più notati negli scrittori drammatici»¹²³.

I cori di Manzoni sono situati uno al termine del secondo atto, nel *Conte di Carmagnola*; e due alla fine dell'atto III e nell'atto IV, nell'*Adelchi*. L'unico coro del *Carmagnola*, che serve da commento alla battaglia di Macclodio, deplora le lotte fratricide e il particolarismo degli Italiani, con allusione alla situazione storica attuale.

La seconda tragedia ha, come detto, due Cori: il primo presenta la situazione

¹²² A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., prefazione, p. 77. Nella terza lezione del *Corso di letteratura drammatica* (1809-1811) Schlegel aveva trattato espressamente il problema del coro nelle tragedie. Il testo cui Manzoni fa riferimento è uno dei più significativi della critica romantica europea, ed ebbe un ruolo decisivo della diffusione, in Francia e in Italia, delle concezioni del Romanticismo tedesco.

¹²³ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., p. 78.

degli Italiani, i quali si illudono di poter raggiungere la libertà dai Longobardi, e non si rendono conto che si ritroveranno soggetti a un nuovo padrone. Il secondo coro rappresenta il travaglio di Ermengarda agonizzante, ed espone la concezione manzoniana della Provvida Sventura. Il primo coro affronta un motivo storico che a Manzoni è stato sempre a cuore: è un perfetto esempio di poesia storica, nel senso definito nella *Lettre à M. Chauvet*: «spiegare ciò che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto attraverso ciò che essi hanno fatto»¹²⁴. Qui, nel coro, Manzoni ha ricostruito i sentimenti di popoli interi, di grandi collettività. L'autore tratta delle masse anonime. Infatti, il popolo latino ha perso la propria dignità sia in mano dei longobardi, sia in mano dei Franchi, ed è diventato un «volgo disperso» senza nome:

«Il forte si mesce col vinto nemico,
Col nuovo signore rimane l'antico;
L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.
Dividono i servi, dividon gli armenti;
Si posano insieme sui campi cruenti
D'un volgo disperso che nome non ha»¹²⁵.

Manzoni presta attenzione alle condizioni di vita di quella massa di uomini comuni che non ha una funzione attiva nel determinare il corso della storia, e che la storia ufficiale ignora, come ci è riferito nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica*: «una immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarci traccia». Il poeta, rivolgendo il suo interesse per mezzo del coro anche ai popoli lontani dalla storia ufficiale, rifiuta le convenzioni del genere tragico che impongono allo scrittore di trattare solo le vicende dei grandi della storia: re, principi, duchi.

Il coro così rimane fuori dell'azione. L'intenzione del Manzoni è di far del coro un mezzo di esporre il parere dell'autore sui fatti della tragedia, non di giustificare questo episodio storico.

Inoltre il coro è un esempio di poesia politica. Nel 1816 «Manzoni aveva avuto l'ispirazione del *Carmagnola* sotto il regime dei *liberatori* austriaci, egli pure

¹²⁴ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 155.

¹²⁵ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto III, Coro I, vv. 61-66, p. 128.

aveva visto da vicino l'alterna vicenda dei partiti e dei governi, ed aveva conosciuto la costante presenza delle delusioni e delle sventure, perché l'Italia, non solo era ancora divisa in tanti Stati l'uno all'altro straniero, ma pativa la divisine anche tra cittadini e cittadini di uno stesso Stato»¹²⁶.

Il passato viene rivisitato tenendo sempre conto del presente, così che attraverso le vicende del passato l'autore milanese possa mandare un messaggio ai contemporanei. Esiste, appunto, una chiara identificazione tra l'evento del passato e la condizione contemporanea dell'Italia. Le condizioni politiche quattrocentesche, fatte di lotte intestine e fratricide, alludono a quelle ottocentesche e alla necessità di realizzare una liberazione nazionale senza contare su forze straniere.

Il secondo coro nell'*Adelchi* segue la scena del delirio di Ermengarda. Nella prima parte predomina il tema dei ricordi, e nella seconda parte prevale il motivo religioso della provvida sventura. Nel coro di Ermengarda Manzoni cerca di prendere le distanze dal suo personaggio per dimostrare di non essere sullo stesso punto di vista dei personaggi.

Questi cori non sono la riproposizione di quelli dell'antica tragedia greca, dai quali si differenziano nettamente, ma rappresentano come una pausa di contemplazione durante lo svolgimento del dramma, un momento di riflessione sugli avvenimenti rappresentati, uno sforzo per penetrare nel significato più riposto delle vicende e trarne un insegnamento morale. Vale a dire i cori sono considerati come un mezzo per condurre il lettore o lo spettatore allo scopo morale che si ripropone l'autore.

Manzoni, così, prende distanza dalle passioni dei personaggi ed offre al pubblico il suo giudizio, o quantomeno una riflessione morale. Il coro è ripensato come luogo di meditazione tra autore e pubblico, che può così essere aiutato a distanziarsi dal coinvolgimento emotivo con il singolo personaggio a favore di riflessioni più generali. L'autore dunque incita «al giudizio il lettore o spettatore, e cercando di sottrarlo sempre più alla *simpatia* e alla *complicità* con quanto si svolge sotto i suoi occhi»¹²⁷.

¹²⁶ A. CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ateneo, 1967, p. 274.

¹²⁷ G. LONARDI, *Ermengarda e il pirata*, cit., p. 36.

Molte grandi tragedie classiche si erano concentrate ossessivamente sulle passioni umane in modo da spingere lo spettatore ad identificarsi nei personaggi e nelle vicende rappresentate. Manzoni, appunto, ritiene questo coinvolgimento alla passioni come un difetto fondamentale del teatro tragico francese rispetto a quello shakespeariano che pone lo spettatore nelle pure regioni della contemplazione disinteressata.

Manzoni non è a favore dell'immedesimazione dello spettatore diversamente dal pensiero di Aristotele. Il filosofo greco sostiene che per raggiungere l'obiettivo della tragedia è necessaria una identificazione tra spettatore e personaggio. Manzoni riconosceva bene gli svantaggi dell'immedesimazione negli eventi rappresentati e nei personaggi. L'identificazione può dare una visione soggettiva dei fatti che possono non corrispondere alla verità storica e portare lo spettatore a provare le passioni negative come vendetta e desiderio d'annullamento. Questi non sono buoni effetti drammatici e ovviamente si contrappongono alla moralità tragica manzoniana. «Destinazione che, per Manzoni, è eminentemente morale e deve essere perseguita agendo in maniera opposta a quella tradizionale»¹²⁸. I tragediografi classicisti, infatti «fanno simpatizzare il lettore colle passioni dei personaggi, o lo fanno complice. Si può farlo sentire separatamente dai personaggi e dei personaggi, e farlo giudice»¹²⁹.

Per Manzoni il teatro ha un alto fine educativo e, per raggiungerlo, non deve commuovere lo spettatore, ma indurlo a riflettere. Manzoni istituisce il ruolo dello spettatore come quello dell'osservatore critico. Lo scrittore non deve invitare lo spettatore alla partecipazione eccitata e neanche alla simpatia, ma alla «riflessione sentita». In questo senso il coro ha funzione perfetta come un luogo di mediazione tra l'autore e il pubblico. Il coro induce a distanziarsi dall'intima partecipazione ai sentimenti in modo da poter avere una visione imparziale.

¹²⁸ P. BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, cit., p. 357.

¹²⁹ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit., p. 157.

CAPITOLO II

La tragedia, una delle più antiche forme di teatro, nacque nella Grecia classica del V secolo a.C. Sappiamo che la funzione o la forma della tragedia antica è diversa da quella moderna. Tuttavia, da Sofocle, Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing fino ad Alfieri le produzioni tragiche possono accomunarsi sotto un'idea: l'idea del tragico. Quando si cerca di comprendere la tragedia, indipendentemente dall'epoca e dalla forma, non si può fare a meno di pensare all'idea del tragico che determina l'essenza della tragedia. «Si afferma il pensiero che il tragico non sia, come lo definiva Aristotele, una categoria estetica, ma metafisica intrinseca alla natura; il tragico è una profonda essenza»¹³⁰.

Variano, certamente, i modi di rappresentare l'idea del tragico a seconda dei tempi, ciò che caratterizza la tragicità del dramma è la presenza di un dualismo insanabile che è uno dei massimi caratteri della tragedia sia antica che moderna. La tragedia si fonda sulla presenza di due essenze o principi antitetici ed inconciliabili. L'arte tragica, infatti, nel rappresentare tale incompatibilità riproduce in forma artistica il dualismo da cui si sviluppa la tragedia. Fondamentalmente il dualismo tragico viene rappresentato come una costante tensione tra l'agire e il subire, tra la scelta individuale in autonomia e il destino predefinito dalla divinità, tra libertà e necessità e così via. Si scontrano due volontà o forze contrapposte senza possibilità di conciliazione.

Se si presentasse una soluzione a questo conflitto, si perderebbe il carattere tipico del genere tragico. L'aveva intuito Goethe con la sua famosa sintesi di tragico come "conflitto irrisolvibile": «Quanto è tragico, si basa su un contrasto inconciliabile. Appena una conciliazione si attua, o diventa possibile, il tragico

¹³⁰ Diego LANZA, *I Greci : storia, cultura, arte, società*, vol. 1: Noi e i Greci, a cura di Salvatore Settis I, Torino, Einaudi, 1996, p. 497.

dilegua»¹³¹.

Nel presente capitolo si vuole esplorare una sfera del tragico che si articola intorno al dilemma interiore che il singolo individuo si trova ad affrontare. Nelle tragedie di Manzoni la sostanza tragica si rivela nel conflitto tra ideale e reale che riveste grande importanza nel pensiero dell'autore. Il dualismo insanabile si manifesta in due aspetti: il conflitto esteriore e quello interiore. Nel primo si scontrano due mondi o gruppi umani diversi che hanno punti di vista differenti su una questione, e nel secondo un individuo viene sottoposto a spinte contrastanti: qualunque sia la scelta fatta, egli dovrà affrontare conseguenze difficili e penose, risentendo così un'insanabile lacerazione dentro di sé. È importante esaminare l'atteggiamento che i personaggi assumono nei confronti del tragico. Secondo Camus infatti è proprio la piena consapevolezza dell'uomo e un suo eventuale rifiuto o accettazione che caratterizzano l'eroe tragico¹³².

Le tragedie manzoniane sono, dunque, caratterizzate sostanzialmente dalla struttura dicotomica che permette di equilibrare valori estetici e valori etico-religiosi.

¹³¹ GOETHE, *Colloqui con il Cancelliere Von Müller di Wolfango Goethe*, Roma, Astrolabio, 1946, Lettera del 6 giugno 1824, p. 161.

¹³² Cfr. D. LANZA, *I Greci : storia, cultura, arte, società*, vol. 1: Noi e i Greci, cit., pp. 487-488: «Se questo mito è tragico, è perché il suo eroe è cosciente. In che consisterebbe, infatti, la pena, se, a ogni passo, fosse sostenuto dalla speranza di riuscire? L'operaio d'oggi si affatica, ogni giorno della vita, dietro lo stesso lavoro, e il suo destino non è tragico che nei rari momenti in cui egli diviene cosciente». Questo testo originariamente appartiene a *Il mito di Sisifo* di Albert Camus.

2.1. *Il dualismo insanabile: l'inconfondibilità dei due mondi*

La tragedia manzoniana viene fondata su un'essenziale dualità di principi. A ben guardare nelle tragedie manzoniane tale dualismo verte sul contrasto tra due mondi distanti e paralleli che si dirigono nella stessa direzione, ma non riescono ad incontrarsi, cioè il mondo reale e quello ideale si contrappongono senza possibilità di armonizzazione. Questo contrasto di due mondi agli estremi costituisce l'essenza della tragedia manzoniana, manifestata nella forma di un conflitto esteriore inconciliabile.

Nel mondo reale vivono gli eroi della forza, ovvero gli uomini soggetti alla dura legge della politica; dall'altra parte, nel mondo ideale distaccato da quello reale, vivono gli eroi puri e nobili della religione che tentano invano di far trionfare ideali elevati e generosi, finendo però travolti dal mondo. Questi eroi ritrovano nella sconfitta e nella morte cristiana la più pura sublimazione.

Nella prima tragedia *Il Conte di Carmagnola* troviamo subito uno degli eroi che vivono nel mondo ideale. Carmagnola è un celebre condottiero e viene descritto come un uomo dotato di anima nobile, leale e generoso. Egli è contrapposto alla politica astuta e insidiosa dei veneziani. I veneziani sconfiggono i milanesi grazie all'abilità militare del Conte, il quale in seguito libera i prigionieri catturati a Macclodio secondo l'usanza dei capitani di ventura:

«È questo un uso
Della guerra, il sapete. È così dolce
Il perdonar quando si vince! e l'ira
presto si cambia in amistà ne' cori
Invidiar sì nobil premio a quelli
Che hanno per voi posta la vita, ed oggi
Son generosi, perché ier fur prodi»¹³³.

I Commissari manifestano la loro scontentezza per il rilascio dei prigionieri milanesi:

«Sia generoso chi per sè combatte,
Signor; ma questi, e ad onor l'hanno, io credo,
Al nostro soldo hanno combattuto; e nostri
Sono i prigionieri»¹³⁴.

¹³³ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto III, Sc. II, vv. 56-64, pp. 95-95.

Qui viene sottolineata la distanza tra i commissari e il Conte, gli uni interessati unicamente al vantaggio di Venezia e l'altro ad un'ideale nobiltà cavalleresca. Certamente i sentimenti espressi dal Conte non sono conformi al carattere di un guerriero del Quattrocento, ma a quello attribuito dal poeta.

La decisione incauta del protagonista che deriva dal suo inflessibile codice d'onore insospettisce le autorità veneziane e viene interpretato come un tradimento. Alla fine, pur proclamandosi innocente, il Conte è condannato a morte per il tradimento e trova il conforto soltanto nella fede cristiana. I potenti senatori veneziani per la ragione politica non comprendono la generosità di Carmagnola.

Carmagnola, uno spirito nobile, si differenzia dalla spietata politica dei veneziani usando spesso un linguaggio emotivo:

«un capitano
credon seguir sempre a difender pronto
L'onor della milizia ed il vantaggio,
Io tradirli così ! Farla più serva,
Più vil, più trista che non è ! ...
[...]
Che mi tolga l'amor de' miei compagni»¹³⁵

Sebbene il Conte fosse giunto ad un alto grado di potere, la sua autorità sull'esercito non nasceva dal potere della forza che viene incarnato dal senato di Venezia, ma da una solidarietà morale. Per questo la forza del protagonista è ingenua, si contrappone alla forza astuta e speculativa dei senatori veneziani. Agli occhi dell'autore, Carmagnola è un eroe virtuoso, caduto in rovina a causa della crudele politica veneziana e il suo gesto viene ispirato da umana pietà. L'unica colpa di Carmagnola è quella di essere un uomo nobile che non sa dissimulare e che parla francamente. Questo comportamento è sentito come un oltraggio dalla logica politica delle autorità della Serenissima. Il poeta si esprime a proposito tramite le parole di Marco, amico fraterno del Conte:

¹³⁴ Ivi, Atto III, Sc. II, vv. 65-68, p. 96.

¹³⁵ Ivi, Atto III, Sc. II, vv. 131-135, p. 101.

«Ma il tradimento ov'è? Fiero, oltraggioso
Da gran tempo, voi dite, è il suo linguaggio:
Un troppo lungo tollerar macchiato
Ha l'onor nostro. Ed un'insidia, il lava?»¹³⁶

Invece Marino diffida apertamente della lealtà di Carmagnola e ritiene «il suo maggior delitto» la crescente potenza militare che avanza minacciosa contro la potenza veneziana. Ormai il Conte è diventato «tanto maggior di loro»¹³⁷:

«A forza aperta
È impresa piena di perigli. E noi
Starem per questo? E il suo maggior delitto
Sarà cagion perché impunito ei vada?
Solo una strada alla giustizia è schiusa»¹³⁸

Il capo del Consiglio dei Dieci rappresenta l'ambiguo potere politico, che non esita a usare inganno e violenza in nome della Ragion di Stato e che opprime gli eroi d'anima pura.

Manzoni mette in evidenza il grande coraggio e la dignità con cui il Conte affronta il suo tragico e ingiusto destino. Il suo ideale di una gloria nobile non può realizzarsi mai in un mondo che conosce soltanto la violenza e l'interesse.

È degno di nota che Venezia assuma un mondo di forza e di violenza nella tragedia manzoniana. Venezia, luogo dove Carmagnola aveva trovato rifugio e protezione, viene interpretata in maniera totalmente negativa in tutta la tragedia. L'autore descrive simbolicamente la patria di Marco¹³⁹ come il mondo della menzogna e oscurità in cui si agisce nell'ombra attraverso l'intrigo e l'inganno. «L'opera si prosciuga in una specie di struttura profondamente oppositiva, da una parte il Conte di Carmagnola, dall'altra la Città non in quanto realisticamente tale, ma in quanto luogo della trappola, e simbolo e allegoria storica e metastorica del "potere ingiusto" e della violenza»¹⁴⁰.

¹³⁶ Ivi, Atto IV, Sc. I, vv. 137-140, p. 125.

¹³⁷ Ivi, Atto I, Sc. V, vv. 361-362, p. 49.

¹³⁸ Ivi, Atto IV, Sc. I, vv. 76-80, pp. 121-122.

¹³⁹ Cfr. «Terra ov'io nacqui, addio per sempre» (*Il Conte di Carmagnola*, Atto IV, Sc. II, v. 343, p. 138)

¹⁴⁰ G. LONARDI, *Il Carmagnola, Venezia e il «potere ingiusto»*, in *Manzoni Venezia e il Veneto*, a cura di Vittore Branca, Ettore Caccia, Cesare Galimberti, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1976, p. 27. È noto che Foscolo si opponeva all'interpretazione negativa della sua seconda patria, Venezia: «il Carmagnola, e per il suo mestiero di capitano mercenario e per la

A questo mondo violento, nell'*Adelchi*, si contrapporrà un mondo puro caratterizzato dall'amore cristiano e dall'accettazione della sofferenza come disegno divino imperscrutabile.

Il dualismo insanabile è più evidente nella seconda tragedia. Nell'*Adelchi* la situazione conflittuale «si incarna nella tragedia in personaggi vivi, si precisa e si configura nella contrapposizione di persone e gruppi che tendono a porsi secondo coppie antitetiche: il generoso Adelchi e il suo violento padre, la sconfitta Ermengarda e il trionfante Carlo, i Longobardi oppressori e i Latini oppressi, i Franchi vincitori e i Longobardi vinti»¹⁴¹.

Adelchi e Ermengarda, con la loro lealtà, bontà e sensibilità, sono estranei alla realtà crudele del mondo dominato dalle forze degli uomini del potere. Desiderio e Carlo sono ritratti politici della forza e dell'astuzia, come Marino e il Doge della prima tragedia. Essi parlano e agiscono da superbi dominatori come i tiranni alfieriani.

Un contrasto appare fin dall'inizio della tragedia in un'opposizione tra due mondi inconciliabili condotta secondo un perfetto equilibrio conflittuale. Il dualismo percorre l'intera tragedia ed è già fortemente presente nelle parole iniziali di Desiderio e Adelchi nel momento in cui Ermengarda torna nella reggia paterna dopo esser stata ripudiata da Carlo. Desiderio e Adelchi accolgono teneramente la triste Ermengarda. Adelchi prova tanta pietà per sua sorella, da affettuoso fratello qual è, invece Desiderio si sente subito ferito nell'orgoglio di re e si comporta in modo indiscreto come padre considerando la pena di sua figlia come un'«ignominia», perché Desiderio è l'uomo che «non ha affetti ma ambizioni, non è un padre, ma un re, non è uomo di religione, ma soltanto uomo di guerra e di crucci»¹⁴². In lui il sentimento di orgoglio politico

sua posizione e per le sue facoltà intellettuali, è tutt'altro che eroe; e perciò in questo il signor Manzoni non s'illudeva. Bensì cadde nella illusione di credere che il carattere per sé meschino del Carmagnola risalterebbe col sottrarre tutte le qualità nobili a' patrizi veneziani, s'ei facesse sì che paressero atrocemente perfidi, e iniqui per sistema, e crudeli per codardia. Gli avvenne dunque inevitabilmente che, per mettere in opera espediente siffatto, gli è convenuto alterare in danno de' Veneziani la verità storica...» (U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Opere edite e postume*, Firenze, le Monnier, 1850, p. 320)

¹⁴¹ P. BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, cit., pp. 334-335.

¹⁴² L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, Serie quarta Dal Manzoni al De Sanctis e la letteratura dell'Italia unita, Firenze, G.C. Sansoni editore, 1960, p. 45.

dissipa quello paterno:

«L'ira del cielo,
E l'abbominio della terra, e il brando
Vendicator, sul capo dell'iniquo,
Che pura e bella dalle man materne
La mia figlia si prese, e me la rende
Con l'ignominia d'un ripudio in fronte!
Onta a quel Carlo, al disleal, per cui
Annunzio di sventura al cor d'un padre
È udirsi dir che la sua figlia è giunta!»¹⁴³

Il vecchio re, seguendo l'impulso politico, ritiene il ritorno di sua figlia ripudiata un'onta per il suo regno e si appresta immediatamente alla vendetta che si basa sulla violenza della guerra. Invece, Adelchi ritiene onta peggiore il non poter onorare alla faccia del sole la sventura d'una diletta e doversi vergognare di essere re al cospetto dei soggetti:

«Adelchi,
Che pensiero era il tuo? Tutta Pavia
Far di nostr'onta testimon volevi?»
[...]
«Oh prezzo amaro
Del regno! oh stato, del costor, di quello
De' soggetti più rio! se anche il loro guardo
Temer ci è forza, ed occultar la fronte
Per la vergogna; e se non ci è concesso,
Alla faccia del sol, d'una diletta
La sventura onorar!»¹⁴⁴

Il principe, sinceramente religioso, pur riconoscendo la colpa di Carlo non ritiene giusta la guerra contro l'indifeso pontefice. Nonostante tutto, Adelchi seguirà il padre, ma non per la sua natura di guerriero, bensì in virtù dell'affetto che nutre verso la sorella. Mosso da senso di giustizia, egli si dichiara pronto a sacrificarsi per la difesa dell'innocenza:

«Deh! perché non è qui! perché non posso
In campo chiuso essergli a fronte, io solo,
Io fratel d'Ermengarda! e al tuo cospetto,
Nel giudizio di Dio, nella mia spada,

¹⁴³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto I, Sc. I, vv. 22-30, p. 92

¹⁴⁴ Ivi, Atto I, Sc. II, vv. 56-58, 66-72, p. 93.

La vendetta ripor del nostro oltraggio!»¹⁴⁵.

Si nota, subito, un altro contrasto tra due personaggi che ciascuno rappresenta un mondo, quando Adelchi consiglia a Desiderio di restituire le terre usurpate al papa. Il padre ritiene onta ritirarsi dalle terre occupate e preferisce morire anziché sopportare una tale vergogna:

«Perire,
Perir sul trono, o nella polve, in pria
Che tanta onta soffrir»¹⁴⁶.

Una vera vergogna, per Adelchi, è quello di commettere violenza e crudeltà contro la Chiesa. «Desiderio sente la vergogna in un senso mondano, *invece* Adelchi ha il sentimento cristiano della vergogna»¹⁴⁷.

Carlomagno si colloca perfettamente nel mondo a cui appartiene Desiderio, per il fatto che ha ripudiato sua moglie Ermengarda per calcolo politico:

«Se agli occhi miei
Piacque Ildegard, al letto mio compagna
Non la chiamava alta ragion di regno?
Se minor degli eventi è il femminile
Tuo cor, che far poss'io? Che mai faria
Colui che tutti, pria d'oprar, volesse
Prevedere i dolori? Un re non puote
Correr l'alta sua via, senza che alcuno
Cada sotto il suo piè»¹⁴⁸.

Carlo, per la ragion di Stato, disonora Ermengarda, invade una nazione approfittando di traditori e impone un nuovo dominio sui Latini già oppressi.

Ermengarda, vittima innocente di tale manovra politica, non si rassegna al divorzio essendo ancora innamorata del marito e muore in delirio nel monastero.

È interessante notare che i due protagonisti agiscono in maniera diversa nei confronti di un'unica vicenda, perché hanno diverse concezioni del potere. Adelchi agisce secondo il criterio del sentimento a differenza di Desiderio e Carlo che agiscono secondo il criterio dell'utile. L'uno e l'altro parlano due

¹⁴⁵ Ivi, Atto I, Sc. II, vv. 156-160, p. 96.

¹⁴⁶ Ivi, Atto I, Sc. II, vv. 191-193, pp. 97-98.

¹⁴⁷ F. De SANCTIS, *Manzoni studi e lezioni*, cit., p. 129.

¹⁴⁸ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto II, Sc. IV, vv. 305-313, p. 123.

lingue diverse e non riescono mai a capirsi.

Adelchi, definito antitesi del padre¹⁴⁹, è lacerato e condannato all'inazione. Questo non perché sia un personaggio debole e incapace di agire, ma perché il suo dissidio è profondo.

Il senso di entrambe le tragedie risiede nel giudizio negativo sulla politica, che non tiene conto dei valori etici. L'autore vede il mondo politico dominato dall'immoralità, dall'ipocrisia. Nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* Manzoni osserva che tutti coloro che agiscono nella storia sono inevitabilmente spinti da interessi privati:

«Si sa che gli uomini i quali entrano a trattare gli affari d'una parte del genere umano, ci portano facilmente degli interessi privati: trovar de' personaggi storici che gli abbiano dimenticati o posposti quella sarebbe una scoperta da fermarsi sopra. Ma nel conflitto tra quelle due forze s'agitava il destino d'alcuni milioni di uomini: quale di queste due forze rappresentava più da vicino il voto, il diritto di quella moltitudine di viventi, quale tendeva a diminuire i dolori, a mettere in questo mondo un po' più di giustizia? Ecco, a parer nostro, il punto vero della discussione»¹⁵⁰.

Tale crudeltà del mondo reale e la sua inconciliabilità con il mondo ideale tende a distinguere gli uomini tra oppressori ed oppressi.

Infatti, sullo sfondo storico di una vasta vicenda viene illustrato il destino di tre popoli, ossia Longobardi, Franchi e Latini. Il dominio passa dai Longobardi ai Franchi. Lo sviluppo storico viene percepito tragicamente, perché esso è regolato dalla legge della forza.

Il *Discorso*, uno studio preparatorio per l'*Adelchi*, in cui Manzoni analizzò gli avvenimenti e le condizioni di vita del popolo nell'Alto Medioevo, testimonia che l'autore era interessato a rappresentare il conflitto fra oppressori e oppressi. Differenti appaiono, appunto «rispetto alla prima opera teatrale, le intenzioni che determinano nel Manzoni la costituzione della situazione conflittuale su cui si fonda l'intreccio. Laddove nel *Conte* era un individuo a lottare con le

¹⁴⁹ Cfr. A. MANZONI, *Adelchi*, a cura di commento critico e parere sulla tragedia di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1938, note 37-44, p. 19.

¹⁵⁰ A. MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, promessa di Dario Mantovani, a cura di Isabella Becherucci, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2005, p. 134.

istituzioni e i tempi suoi, in *Adelchi* il contrasto tragico si allarga fino a comprendere una dialettica in cui l'uomo si oppone all'uomo, il popolo al popolo, sviluppando drammaticamente il conflitto morale fra oppressori e oppressi»¹⁵¹.

Come si intuisce, *Adelchi* ed *Ermengarda* sono personaggi che presentano valori nobili lontani dalla politica si oppongono agli oppressori. Entrambi sono figli di un oppressore, ma si trovano da parte degli oppressi invece che degli oppressori. Desiderio e Carlo, legati alla loro brama di dominio, ovviamente appartengono al mondo degli oppressori machiavellici che agiscono in base al criterio della Ragion di Stato.

Tale dualità appare anche nei *Promessi Sposi* considerato come un'opera della follia e delle assurdità umane sullo stesso filo con le tragedie. Tuttavia, la differenza principale tra il romanzo e le tragedie consiste nel fatto che nei *Promessi Sposi* gli oppressi vivono nella resistenza e nella lotta contro gli oppressori, mentre nelle tragedie gli oppressi periscono senza nessun tentativo di ribellione. Nel romanzo Manzoni sfiora la fiducia nella possibilità di una esistenza vissuta con purezza sulla terra, invece nelle tragedie c'è poco spazio per la speranza della felicità terrena, perciò gli eroi devono resistere all'oppressione e all'ingiustizia con la propria forza morale.

L'autore si sofferma sul destino degli oppressori, in particolare, nei cori dell'*Adelchi*. Il coro dell'atto terzo è dominato proprio dalla contrapposizione fra oppressi ed oppressori: i Longobardi furono sì oppressori dei popoli italici, ma, a loro volta, essi divennero oppressi, poiché furono vinti dai Franchi. I personaggi del potere trionfano, mentre cadono i vinti.

L'ispirazione morale è pessimistica: per l'autore l'uomo, con il proprio libero arbitrio e consapevole del significato del dolore e del male, se ne vuole allontanare facendo soffrire gli altri. Questa contestazione della natura morale umana genera nell'animo di Manzoni un profondo pessimismo storico. Una delle ragioni del pessimismo manzoniano risiede appunto nella considerazione negativa della natura umana. Il poeta vede che la storia, come prodotto della

¹⁵¹ P. BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, cit., p. 334.

natura umana, è piena di errori, violenze, ingiustizie e prepotenze, intrisa del potere esercitato dai tiranni. Non esistono nel mondo reale azioni morali e la lotta per la giustizia finisce nella sconfitta. Come dichiara Adelchi morente, nel mondo terreno non c'è altro che «far torto o patirlo».

Ci sono uomini che sulla terra vivono secondo interessi terreni, e quelli che vorrebbero vivere secondo valori ultraterreni, ma poi cedono alla violenza degli altri. Il superamento del male avviene solo al di fuori della vita. Come afferma Manzoni nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* la storia è una forza che trascina:

«quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi, dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un momento; ... quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui la mente si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza»¹⁵².

Manzoni si libera gradualmente dal pessimismo storico, come dimostra la sua celebre opera i *Promessi Sposi*, grazie alla visione cristiana della vita, secondo la quale il bene e il male coesistono nell'animo umano.

Nelle tragedie manzoniane dobbiamo notare che nessun personaggio cambia la propria natura, tutti vivono sempre delle stesse passioni, sogni e desideri. Gli eroi, sia del mondo reale sia del mondo ideale, non respingono né accolgono in sé l'identità altrui. Neanche si confondono i due mondi: l'uno rimane legato al proprio rango politico e l'altro allo spirito onesto. Per questo nel teatro di Manzoni non si troverà mai messa una scena come la conversione dell'Innominato, simbolo di eroe del male, che dopo la conversione cambia completamente e coglie subito l'occasione per fare del bene affidandosi a Dio. Come afferma Santini, anche «di fronte alla sventura e al dolore nessuno viene meno al proprio carattere o rinuncia ai propri sogni, nè il conte di Carmagnola, nè Adelchi, nè Desiderio, nè Carlo. Se i protagonisti dei due drammi parlano un linguaggio differente dai loro avversari è perché esprimono due mondi

¹⁵² A. MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, cit., pp. 210-211.

diversi»¹⁵³.

Desiderio sconfitto da Carlo Magno, di fronte alla sventura, esprime il malaugurio verso il nemico mantenendo la sua logica di uomo superbo e vendicativo:

«Ah! m'ascolta: un dì tu ancor potresti
Assaggiar la sventura, e d'un amico
Pensier che ti conforti, aver bisogno;
E allor gioconda ti verrebbe in mente
Di questo giorno la pietà. Rammenta
Che innanzi al trono dell'Eterno un giorno
aspetterai tremando una risposta,
O di mercede o di rigor, com'io
Dal tuo labbro or l'aspetto».

Invece, Adelchi non manifesta odio, ma pietà per Carlo e Desiderio che l'hanno portato alla morte. E già come nel *Carmagnola*, il Conte esortava alle sue donne a cedere alla tentazione dell'odio e della vendetta:

«Mite,
Quant'esser può, scevra d'insulto sia
La prigionia di questo antico, e quale
La imploreresti al padre tuo, se il cielo
Al dolor di lasciarlo in forza altrui
Ti destinava. Il venerabil capo
D'ogni oltraggio difendi: i forti contro
I caduti, son molti; e la crudele
Vista ei non deve sopportar d'alcuno
Che vassallo il tradì».

L'inconfondibilità dei due mondi nettamente distinti è stata del tutto necessaria ai fini della morale teatrale. Manzoni credeva che il genere tragico potesse essere moralmente utile¹⁵⁴. Questo è l'obiettivo del suo tentativo come tragediografo. Infatti, il problema della moralità delle opere tragiche fu una questione importante nel contesto del dibattito ottocentesco.

Nei *Materiali estetici* Manzoni illustra due tipi di tragedia:

¹⁵³ E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 1940. p. 52.

¹⁵⁴ Nella lettera dell'11 giugno del 1817 indirizzata a Claude Fauriel sono evidenti le tracce degli sforzi dell'autore per la morale della tragedia: «C'est encore sur la moralité de la Tragédie. Eh bien! je me suis donné à croire qu'il y a des difficultés de Bossuet, de Nicole, et de Rousseau qu'on peut résoudre, qu'on n'a jamais résolues, et que je résous». (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., [119] A Claude Fauriel, p. 177)

«V'è una tragedia che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini, e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti, di dipingere la natura umana, e di creare quell'interesse che nasce nell'uomo al vedere rappresentati gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita, e a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di se stesso. Una tragedia la quale partendo dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi, e dal desiderio che ci lasciano di conoscere o di immaginare i sentimenti reconditi, i discorsi, ec., che questi fatti hanno fatto nascere, e coi quali si sono sviluppati, desiderio che la storia non può nè vuole accontentare, inventa appunto questi sentimenti nel modo il più verisimile commovente e istruttivo»¹⁵⁵.

La prima è la tragedia classica, la seconda quella storica di Shakespeare, di Schiller e di Goethe. Questo è il sistema tragico che l'autore cercava come modello ideale per non cadere nell'immoralità del dramma. È questo il nucleo della poetica drammaturgica manzoniana che dimostra che i moralisti del Seicento, Bossuet, Nicole e Rousseau «errarono nel credere che il teatro sia essenzialmente immorale»¹⁵⁶. Il punto di partenza della concezione manzoniana dell'arte sta proprio nella sua ferma convinzione che la «distinzione di bello poetico e di vero morale è assurda»¹⁵⁷.

Manzoni volle indirizzare il teatro verso un alto ideale etico-cristiano soddisfacendo le esigenze dei moralisti che accusarono come immorale il genere tragico. L'autore mostrò gli ideali della sua riflessione drammatica con l'*Adelchi*, in cui una adeguata rappresentazione delle passioni e i valori etico-cristiani trasfusi nel dramma si armonizzano perfettamente.

Le *Osservazioni sulla morale cattolica* influirono anche sulla poetica drammaturgica, e in particolare sull'*Adelchi*. Esse disegnavano un mondo ideale, perfettamente regolato dal sistema dei principi evangelici, ma questo mondo ideale si opponeva al mondo reale della storia, dove il male trionfa. Il mondo manzoniano è dunque una contemplazione della miseria umana,

¹⁵⁵ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit., p. 155.

¹⁵⁶ Ivi, p. 162.

¹⁵⁷ A. MANZONI, *Della moralità delle opere tragiche*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, pubblicate per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi, Milano, Fratelli Rechiedei Editori, 1887, p. 214.

laddove l'uomo trova valore solo in Dio, cioè il mondo ideale è un mondo morale superiore, consacrato dalla religione.

Secondo questa intuizione dell'autore, i personaggi vengono collocati in due mondi divisi: «Desiderio, Carlo e i duchi longobardi vivono al di qua della vita morale [...] invece Adelchi, Ermengarda, Anfrido, il diacono Martino sono le creature che vivono di un loro ideale morale, sono le persone di religione che dicono una parola di pace, di perdono e sono gettate nel mondo barbarico della forza»¹⁵⁸.

Si nota che tra questi due mondi manca «l'unità della fede, su cui s'accordino o discordino i vari personaggi»¹⁵⁹. Soltanto nel romanzo spunterà un punto d'incontro tra due mondi paralleli. Nelle tragedie la fede cristiana, non fa altro che accentuare e perfezionare il dualismo, perché il mondo che vede Manzoni è abbandonato alla legge machiavelliana spregiudicata, e Dio interviene soltanto alla fine, al momento della morte, ad accogliere gli innocenti.

Dunque la ragione più fondamentale per il parallelismo irriducibile nelle tragedie manzoniane è la religione riservata, cioè solo alcuni personaggi rimangono nel cerchio delle idee della fede cristiana. È questo «un ideale a cui gli altri non prestano omaggio»¹⁶⁰ e un motivo per cui gli eroi sono necessariamente isolati. «Questa la differenza tra l'*Adelchi* e i *Promessi Sposi* : nel romanzo, la fede cristiana non è soltanto una chiusa elegia di alcuni personaggi, ma una forza militante, un mito universale che tiene in soggezione tutti, anche i malvagi e i mediocri, anche gli stessi negatori di quel principio»¹⁶¹.

Il teatro manzoniano in cui l'autore espresse la propria visione del mondo e i propri ideali, offre alla riflessione dello spettatore o del lettore un esempio della tragicità della storia degli uomini. Oltre a ciò permette di contemplare la realtà del mondo umano attraverso la figura dell'eroe come un simbolo eticamente perfetto, ed essenzialmente romantico, del contrasto irrisolvibile fra la moralità del singolo e l'immoralità del mondo.

¹⁵⁸ L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, cit., p. 41.

¹⁵⁹ Ivi, p. 41.

¹⁶⁰ Ivi, p. 51.

¹⁶¹ *Ibidem*

Manzoni, prima di comporre le tragedie storiche, appunto prima della conversione già si occupava dell'analisi della realtà e dello studio della storia sotto l'influsso dell'Illuminismo. La realtà che vedeva Manzoni non è quella che dovrebbe essere. Manzoni scrive a Fauriel una lettera in cui manifesta un atteggiamento di insoddisfazione nei confronti della realtà:

«Io credo che la meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebb'essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto, io credo che questo meditare e questo sentire sieno le sorgenti delle migliori opere sia in verso che in prosa dei nostri tempi: e questi erano gli elementi di quel sommo uomo»¹⁶².

Il conflitto tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere è un conflitto che impone una profonda meditazione accompagnata da un profondo sentimento. Nel 1806, quando ancora Manzoni aderiva al neoclassicismo, evidenzia un sentimento «acerbo» che nasce da una riflessione intima. Manzoni sostiene che la letteratura deve tentare di migliorare il contrasto tra essere e dover essere. Il conflitto romantico manzoniano tra ideale e reale si basa su questo sentimento interiore di profondo contrasto nei confronti della realtà.

Dunque, nel teatro manzoniano l'idea del tragico verte sul dualismo tra reale e ideale: l'uno il mondo com'è, l'altro il mondo come deve essere secondo una elevata legge cristiana, è un'imprescindibile caratteristica di tutta l'opera manzoniana. L'uno e l'altro rimangono paralleli senza confondersi l'un con l'altro. Manzoni pone i suoi ideali, ovvero i principi eterni del Cristianesimo, sulle labbra dei protagonisti. Ognuno corre incontro ai propri ideali: il nobile animo e la generosità di Carmagnola, la brama della giustizia di Adelchi, la purezza di Ermengarda.

Gli eroi del regno del morale e della giustizia vivono con coerenza il loro ideale evangelico in contraddizione con quelli del regno della violenza e della crudeltà. Quelli, conservando il loro ideale, raggiungono soltanto nella solitudine, le circostanze che li oppongono e ingannano non possono togliere il loro valore, anzi gli conferiscono il carattere tragico.

Il mondo reale è la storia e il mondo ideale è la poesia. Infatti, Manzoni volle

¹⁶² A. MANZONI, *Tutte le lettere*, [11] A Claude Fauriel (9 febbraio 1806), cit., p. 18.

dividere con tanta precisione la storia e la poesia. Siccome l'autore non voleva alterare la storia né rinunciare all'ideale, li fa coesistere, ma distintamente, ciascuna nella sua sfera¹⁶³. La storia fornisce alla poesia un vasto repertorio di soggetti drammatici, al quale il poeta si deve attenere, invece, la poesia rianima la rigidità della storia aggiungendo più intimi e nascosti valori sentimentali. La poesia e la storia si intrecciano nel Coro, così l'ideale riecheggia nella storia. A questa combinazione Ferroni applica «la celebre formula del De Sanctis, che vide in essa una ricerca rivolta a far vivere l'ideale cristiano nella realtà e nella storia, l'"ideale calato nel reale"; ma per Manzoni cattolico, l'integrazione tra questi non si dà mai effettivamente nel mondo terreno: lo scrittore cristiano continua a cercarla, ma sa che essa può realizzarsi solo nel regno di Dio»¹⁶⁴. Nonostante l'impossibile conciliazione dei due mondi opposti, Manzoni riuscì eccezionalmente, in mezzo al mondo ostile, a far sorgere i sentimenti di amore e pietà che erano oscurati dalla crudele logica politica.

¹⁶³ Cfr. F. De SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, a cura di Luigi Russo, vol. III, Firenze, Vallecchi, 1931, p. 192.

¹⁶⁴ G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana: Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991, p. 146.

2.2. Il dilemma tragico: il dissidio interiore

L'eroe tragico si trova dinanzi ad un bivio di decisioni che determinano il suo destino, e di conseguenza alla necessità di agire. L'eroe tragico, vivendo in questa condizione, scopre progressivamente che ogni azione è una scommessa sull'ignoto ed essa non è del tutto libera, anzi è sempre condizionata da fattori che sfuggono al controllo dell'individuo.

La tragedia antica presenta un eroe costretto ad affrontare l'altro da sé. Questo altro è spesso il divino, il destino, la collettività, un altro individuo o un'altra parte di sé che si contrappone alla propria identità. La tragedia nell'antichità rappresenta sulla scena un conflitto esterno tra l'uomo e il fato. Invece, la tragedia moderna si incentra su un conflitto interno, un conflitto tra le passioni o un conflitto concernente l'identità dell'eroe.

In altre parole, l'uomo greco deve lottare contro opposte forze esterne e tragicamente scegliere fra queste. Il tragico moderno, come si manifesta nelle opere di Shakespeare, è completamente diverso, perché si svolge all'interno dell'uomo.

Sulle orme di Shakespeare, il fondamento del sistema del dramma romantico è la rappresentazione dei sentimenti umani profondi. In questo aspetto si allontana dal teatro antico in cui la natura umana si sviluppa in maniera armonica e perfetta, perché è il risultato dell'armonia di tutte le facoltà:

«I Greci vedeano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo. I moderni all'incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo che rende questo ideale impossibile a effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, a unire intimamente i due mondi fra' quali ci sentiamo divisi, quello de' sensi e quello dell'anima»¹⁶⁵.

«Il classicismo inquadra l'uomo in una solida architettura di costumi, tradizioni religiose e politiche, e casta sociale. L'uomo del mondo classico adegua la propria individualità al suo stato contingente. L'uomo romantico è Narciso

¹⁶⁵ A. W. SCHLEGEL, *op. cit.*, p. 19.

lanciato all'inseguimento e alla affermazione della propria unica personalità; il mondo non è che specchio ed eco della sua presenza. Soffre e si esalta nella solitudine»¹⁶⁶. I moderni non sviluppano mai l'armonia del loro essere come nota Schiller. Essi patiscono il profondo sentimento di una intera divisione tra sensi e anima, a causa della "riflessione".

Le tragedie manzoniane, appunto, si distinguono da quelle antiche per il dissidio romantico. L'eroismo che Manzoni concepisce è un eroismo tutto interiore, non del gesto. Per questo le riflessioni dei personaggi manzoniani sono affidate soprattutto ai monologhi «in sintonia con l'intenzione di spostare il centro dell'azione dagli eventi esteriori alle situazioni dell'animo»¹⁶⁷. Il monologo dà uno spazio espressivo sul palco del teatro manzoniano, in cui i protagonisti manifestano il loro travaglio interiore e gli stessi dialoghi tendono ad assumere lo stesso valore di un monologo.

Quasi tutti i sentimenti dei protagonisti si rivelano con le parole, non con le azioni. Diversi critici hanno condannato la tragedia manzoniana per la sua sostanziale mancanza di azione. Tra essi, De Sanctis sosteneva che tutta la tragedia manzoniana ha un carattere più lirico che drammatico. Questo però era l'intento dello stesso Manzoni, egli ha infatti definito la sua produzione come la "tragedia da tavolino":

«se i dialoghi drammatici che formano una azione possono dilettere, senza la recita materiale, se letti sono pur sempre opera dell'arte, convien dire che è possibile una più grande più bella tragedia che non è quella che si può vedere in teatro»¹⁶⁸.

L'attenzione di Manzoni si rivolge sull'azione interiore, cioè la rappresentazione delle passioni e dei sentimenti all'interno della coscienza dei personaggi.

È vero che l'azione interiore prevale sulla dinamica degli eventi nelle tragedie manzoniane. Manzoni realizzò «un'interiorizzazione del drammatico, un suo svolgimento etico-psicologico interno, che richiama soprattutto la dialettica

¹⁶⁶ G. STEINER, *op. cit.*, 1976, p. 107.

¹⁶⁷ P. BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, cit., p. 353.

¹⁶⁸ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, cit., vol. III, p. 186.

della gioia e della tristezza, della prosperità e dell'insuccesso, della felicità e del dolore, della gioia e del peccato e rappresenta la più precisa riprova della profondità umana che acquista la sua tematica»¹⁶⁹. Un contrasto esterno fra oppressori e oppressi, fra vincitori e vinti viene interiorizzato ponendosi nella vicenda interna di personaggio.

Qui si analizzerà il dissidio interiore che colloca l'eroe manzoniano in una condizione decisamente romantica, e che lo rende essenzialmente tragico trascinato alla sofferenza e all'inevitabile sconfitta.

2.2.1. La natura e la volontà

Nel Carmagnola non c'è un profondo conflitto interiore com'è quello che fa soffrire l'animo nobile di Adelchi e di Marco, cioè non c'è un dissidio romantico, ma piuttosto quello classico tra natura e volontà, tra passione e ragione e tra sentire e meditare¹⁷⁰.

Il Conte, guerriero generoso ed ambizioso, vuole una vita nobile e onorevole senza cadere nella rete dei vili, ma in realtà si è destinato nell'impossibilità di raggiungere i suoi obiettivi:

«Correr certo del plauso, e non dar mai
Passo ove trovi a malignar l'intento
Sguardo del suo nemico. Un altro campo
Correr degg'io dove in periglio sono
Di riportar, forza è pur dirlo, il brutto
Nome d'ingrato, l'insoffribil nome
Di traditor.

[...]

La mia vita io voglio dar, ma in campo,
Per nobil causa, e con onor, non preso
Nella rete de' vili»¹⁷¹.

¹⁶⁹ P. MAZZAMUTO, *Poetica e stile in Alessandro Manzoni*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 94.

¹⁷⁰ Cfr. Pierantonio FRARE, *La «risposta» di Gertrude e la dissoluzione del tragico*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino*, Sette-Ottocento, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2008, p. 155.

¹⁷¹ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto I, Sc. II, vv. 97-103, 125-127.

«Tutti i suoi comportamenti, a partire dal passaggio da Filippo ai Veneziani, mireranno ad evitare sia la taccia di tradimento, sia il carcere e la morte sul patibolo»¹⁷², ma essi infine lo condurranno a una vita infame che Carmagnola non avrebbe voluto.

L'origine della sventura del Conte viene indicata dal protagonista stesso nel dialogo con Marco: «l'indole mia ne incolpa, un improvviso / Impeto primo»¹⁷³. I comportamenti del Conte non derivano dalle leggi o dalle convenzioni, ma sono dettati dalla sua natura. Egli è già convinto di non poter riuscire ad andare contro quella che è la sua natura. La natura impulsiva di Carmagnola è la causa principale della sua disgrazia. Anche Marco è ben consapevole del difetto del suo amico e senza giudicarlo gli dà un consiglio dal cuore: avere la prudenza politica e l'arte per conquistare gli animi non nobili senza abbassarsi al loro livello:

«Spregia il grande, ed obblia; ma il vil si gode
Nell'odio. Or tu non irritarlo: cerca
Di spegnerlo; tu il puoi forse.
[...]
Ma tra la noncuranza e la servile
Cautela avvi una via; v'ha una prudenza
Anche pei cor più nobili e più schivi;
V'ha un'arte d'acquistar l'alme volgari,
Senza discender fino ad esse:»¹⁷⁴

La magnanimità e la generosità del Conte, nonostante esse siano virtù, possono infatti provocare i potenti che sono abituati al servilismo e all'adulazione. Marco ha paura che il Conte finisca come «i generosi, che giovando altrui / Nocquer sempre a sè stessi»¹⁷⁵.

L'esortazione di Marco rimane nella mente di Carmagnola, ma non è sufficiente a salvarlo dalla catastrofe che sta per sopraggiungere. Questo perché Carmagnola è incapace di controllare la propria natura, anzi, nonostante la necessità, non rinuncia mai alla sua indole e all'animo puro ad ogni costo. Egli manifesta pienamente la sua debolezza della volontà.

¹⁷² P. FRARE, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷³ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto I, Sc. V, vv. 436-437, p. 53.

¹⁷⁴ Ivi, Atto I, Sc. V, vv. 368-377, p. 49.

¹⁷⁵ Ivi, Atto I, Sc. V, vv. 348-349, p. 48.

Il Conte intuisce che alla fine cederà al destino che gli è chiaro fin dal principio a causa della debolezza del suo volere:

«Tropo è il tuo dir verace: il tuo consiglio
Le mille volte a me medesmo io il diedi;
E sempre all'uopo ei mi fuggì di mente;
E sempre appresi a danno mio che dove
Semina l'ira, il pentimento miete.
Dura scola ed inutile! Alfin stanco
Di far leggi a me stesso, e trasgredirle,
Tra me fermai che, s'egli è mio destino
Ch'io sia sempre in tai nodi avviluppato
Che mestier faccia a distrigarli appunto
Quella virtù che più mi manca, s'ella
È pur virtù; se è mio destin che un giorno
Io sia colto in tai nodi, e vi perisca;
Meglio è senza riguardi andargli incontro»¹⁷⁶.

Qui, si tocca un punto saliente della tragedia, ovvero il dissidio del protagonista tra la natura impulsiva e la debolezza della volontà¹⁷⁷.

Marco sollecita il suo amico ad avere il dominio di sé e a mostrare la forza interiore¹⁷⁸, ma il Conte è incapace di padroneggiare i suoi istinti e passioni. La debolezza della volontà trarrà il Conte, nonostante i molti meriti e l'indubbia innocenza, ad un tragico destino.

In Carmagnola come tutti gli altri, c'è una coesistenza tra istinto e ragione e tra cuore e mente, che conduce ad un conflitto interiore. I due elementi devono andare di pari passo, ma in lui prevale la natura su la volontà, il cuore non segue la ragione e la passione non dà spazio alla mente. Manzoni è capace di cogliere l'intensità del travaglio del singolo personaggio, caratterizzata proprio dalla presenza del rapporto costante tra sentimento e riflessione.

Il Conte, l'uomo in balia della natura, è ben consapevole del proprio destino di dover rimanere avvolto negli intrighi della politica.

«[Carmagnola] pur avendo le sue mire ambiziose, mancava

¹⁷⁶ Ivi, Atto I, Sc. V, vv. 379-392, p. 50.

¹⁷⁷ La nozione di "debolezza della volontà" (*akrasia*, incontinenza, mancanza di autocontrollo) è stata per la prima volta introdotta da Aristotele in *Etica Nicomachea*.

¹⁷⁸ Cfr. *Il Conte di Carmagnola*, Atto I, Sc. V, vv. 426-429, pp. 52-53.

«Non dire /Che il tuo destin ti porta; allor che il forte/ Ha detto: io voglio, ei sente esser più assai/ Signor di sè che non pensava in prima».

però completamente dell'arte di fingere, necessarissima in simili casi, dell'arrendevolezza apparente... anzi non smentiva neppure per un attimo il suo carattere veemente, ostinato, autoritario, e allora si intuirà subito il conflitto che doveva nascere fra tanto arbitrio e quel sistema di suprema ed oculata razionalità»¹⁷⁹.

Coma nota Goethe, uno dei grandi ammiratori di Manzoni, poiché il protagonista ha una ferma personalità incompatibile con la tortuosa logica del potere veneziano, dovrà nascere, come una conseguenza inevitabile, il contrasto irrisolvibile fra la moralità del singolo e l'immoralità del mondo.

È presente fortemente il contrasto tra una valorosa personalità e l'irragionevolezza delle istituzioni e dei costumi. La storia di Carmagnola è un mezzo per affrontare il tema dell'inconciliabilità della felicità dell'individuo con le ragioni del potere. La vicenda personale di Carmagnola è per Manzoni un esemplare della parabola di un uomo che giunge a un alto grado di potere e in seguito cade in disgrazia, trovando infine conforto nella fede cristiana.

Come abbiamo detto in precedenza, il dramma viene costituito dall'urto inevitabile tra i valori ideali del protagonista e la fredda logica del potere. Lo confermò l'autore stesso nella lettera al Giudici del 7 febbraio 1820:

«un uomo di animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e colla perfidia dei suoi tempi, e con istituzioni misere, improvvide, irragionevoli, ma astute, e già fortificate dall'abitudine e dal rispetto, e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza»¹⁸⁰.

Carmagnola, mandando liberi tutti i prigionieri, alimentò la diffidenza dei veneziani verso lui. I Veneziani decisero di intervenire per troncare un potere minaccioso. Non ci sono documenti certi che possono chiarire le reali intenzioni del Conte, ma Manzoni sostenne la sua innocenza e disegnò il suo personaggio come la vittima di una diffamazione.

L'argomento è strettamente legato ad un freddo aspetto della storia medioevale, fonte privilegiata delle tragedie manzoniane. È noto che Manzoni non dipinse i

¹⁷⁹ La recensione del Goethe in *Ueber Kunst und Alterthum*, vol. II, f. 3°, tradotta da P. Fossi, in *La Lucia del Manzoni e altre note critiche*, Firenze, G.C. Sansoni, 1937, pp. 232.

¹⁸⁰ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [128] A Gaetano Giudici (7 febbraio 1820), cit., p. 192.

suoi eroi, soggetti del medioevo, ugualmente a quelli che descrivevano i cronisti. Manzoni creò il carattere del Carmagnola dandogli animo di mancata conformazione agli usi dei tempi. Il Conte è un fiero militare, piena di fiducia nella repubblica Serenissima di cui sta al servizio, e generoso verso i vinti, ma è tanto imprudente quanto eroico.

L'indole del protagonista rimane estranea nell'ambiente che la circonda. La società non è in grado di apprezzare le virtù del protagonista, per di più lo soffoca e non gli consente di produrre un'azione o una reazione qualsiasi. Neanche il protagonista è capace di accorgersi dell'inganno della repubblica veneziana.

Il Doge, i Commissari e il Senato rappresentano un'unica entità malefica. Carmagnola mostra la sua diversità che lo differenzia da quella forza che è avvezza a giustificare un'azione infame in quanto utile dal punto di vista della poetica machiavellica. Il Conte desidera una vera stima di tutti quelli che hanno animo nobile:

«So che de' grandi è l'uso
Valersi d'opra ch'essi stiman rea,
[...]
ma io non sono
Nato a questo; e il maggior premio che bramo,
Il solo, egli è la vostra stima, e quella
D'ogni cortese»¹⁸¹.

A tal punto Machiavelli lo avvertirà che «non mai, intervenga che gli uomini di piccola fortuna venghino a gradi grandi, senza la forza e senza la fraude»¹⁸².

Il *Conte di Carmagnola* è «una tragedia piena di fredde dignità e di chiusa scaltrezza politica»¹⁸³. L'urto drammatico tra l'uomo e la società acquista una notevole forza rappresentativa nella tragedia manzoniana. Tale conflitto insolubile si conclude con la sconfitta dell'uomo. Manzoni, mettendo in scena il conflitto tra l'individuo e la società piena di ingiustizie, offre all'uomo la luce e la forza per dominare il proprio temperamento e scegliere la via della giustizia anche in una società irrazionale. Il Conte incarna la figura di un uomo di

¹⁸¹ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto. I, Sc. II, vv. 103-109, p. 32.

¹⁸² N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* II, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, p. 163.

¹⁸³ A. MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, cit., p. 176.

magnanimo che si scontra con la società ingiusta e passa velocemente da avere una grande gloria a finire nella polvere.

La storia di questo uomo ad ogni modo rappresenta una parabola esistenziale della vita e sottolinea la tipica concezione cristiana sull'inconsistenza della gloria terrena, che è il tema principale del *Cinque maggio*. Nella società piena di ingiustizie, in cui prevale la legge del più forte, solo la fede può sostenere l'uomo. La fede è un sostegno nell'affrontare il male. Con i principi cristiani si può realizzare una società giusta e attenta alle esigenze delle masse sfruttate e vittima dei potenti.

«Posto di fronte all'incertezza della storiografia circa le effettive colpe del conte di Carmagnola, Manzoni abbraccia una lettura dell'eroe 'in positivo', considerando una vittima inevitabile della storia, entro un'interpretazione moderna e cristiana di quest'ultima. Nella persuasione che la tragedia storica sia una straordinaria risorsa didascalica e di edificazione morale»¹⁸⁴.

2.2.2. La Ragion di Stato e la coscienza individuale

Il personaggio più drammatico nella prima tragedia manzoniana è Marco, in lui si sviluppa un conflitto interiore più forte che in Carmagnola. È un contrasto fra il sentimento di amicizia che lo lega al Conte, e la Ragione di Stato che lo costringe a coinvolgersi agli intrighi dei potenti.

Il senatore Marco viene messo sotto accusa per aver parlato in difesa di Carmagnola che ha liberato i prigionieri di guerra. Marco, avendo fiducia nella lealtà del Conte, non crede possibile che il suo amico sia traditore ed invano cerca di allontanare l'amico da un tranello prima che ci caschi, ma è impotente per salvarlo. Quando il Consiglio dei Dieci lo condanna, Marco è costretto a sottoscrivere un giuramento di tacere e riceve l'ordine di recarsi a Tessalonica in missione.

Durante il colloquio con Marino, Marco esprime l'angosciosa lotta nel suo animo tra il dovere di obbedire agli ordini del senato e il dovere di seguire la

¹⁸⁴ F. De CRISTOFARO, *Profili di storia letteraria*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 55.

coscienza morale. Marco, sopraffatto dalla tensione di interrogazione, dichiarando la propria fedeltà assoluta allo Stato, ha tradito un momento la sua coscienza:

«non posso
Dimenticarmi che patrizio io sono,
Né a voi tacer che un dubbio tal m'offende.
Sono un di voi: la causa dello Stato
È la mia causa; e il suo segreto importa
A me non men che altrui»¹⁸⁵.

Ma subito inizia a difendere il suo amico. Egli cerca di tenere uniti i due principi, ossia «l'utile *ed* il giusto»¹⁸⁶, mentre il consigliere Marino invece inganna sulla giustizia in nome della Ragon di Stato:

«Quando nascoste
All'ombra della pubblica vendetta,
Le nimistà private io disvelai;
Quando chiedea che a provveder s'avesse
L'util soltanto dello Stato, e il giusto;
Allora ufizio io non facea d'amico,
Ma di fedel patrizio»¹⁸⁷.

Dall'ottica tortuosa della politica il dovere dell'amicizia viene presentato radicalmente come alternativo alle necessità politiche¹⁸⁸. Marco sente colpevole di aver creduto che a Venezia ciò che onora viene prima di tutto¹⁸⁹. Manzoni, fondamentalmente, ritiene i due concetti inseparabili. Infatti, per Manzoni, la questione dell'utilità non è la ricerca della maggior somma d'utilità, ma delle istituzioni adattate a produrre la maggior somma d'utilità per tutti:

«Ma altro è il dire che, tra la giustizia e l'utilità, non ci possa essere una vera e definitiva opposizione; altro è il dire che siano una cosa sola, cioè che la giustizia non sia altro che utilità. La prima di queste proposizioni esprime una di quelle verità che, più o meno distintamente e fermamente

¹⁸⁵ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto IV, Sc. I, vv. 98-104, p. 123.

¹⁸⁶ Ivi, Atto IV, Sc. I, v. 185, p. 127.

¹⁸⁷ Ivi, Atto IV, Sc. I, vv. 181-187, p. 127.

¹⁸⁸ Qui, è presente fortemente il machiavellismo che separa severamente l'utile e il giusto, secondo cui il comportamento politico ha come fine l'utile, l'utile dello stato, mentre per il comportamento morale, il fine è il giusto.

¹⁸⁹ Cfr. «Son reo d'aver creduto /Che util puote a Venezia esser soltanto /Ciò che l'onora».

riconosciute, fanno parte del senso comune; la seconda, è diremo anche qui, un'alterazione, una trasformazione di questa verità che il sistema ha presa dal senso comune: perchè, col mezzo proposto da esso, non si sarebbe trovata in eterno»¹⁹⁰.

Marco non vuole compromettersi con le iniquità della politica, ma neanche ha la forza di rifiutarle. La Serenissima repubblica ha chiuso alla coscienza di Marco ogni via d'uscita. Così resta intrappolato nel dilemma: «stornarlo o starne a parte»¹⁹¹, cioè impedire il tradimento o esserne complice. Il senatore, così combattuto fra le forze contrarie, infine cede alla tremenda disciplina della repubblica veneziana, in altre parole, ha tradito la voce della sua coscienza. Marco è vittima e insieme collaboratore del potere ingiusto. Lonardi afferma che egli è «cooperatore "tragico" dell'ingiustizia e del male nei confronti dell'eroe innocente, e anzi, suo consapevole Giuda»¹⁹².

Marco poi, meditando dolorosamente sulla propria natura, rivela la sua debolezza morale. Il monologo è considerato dai critici una delle scene più belle della prima tragedia, in cui Marco confessa la propria viltà che l'ha condotto al tradimento ed esprime il suo profondo dolore e il pentimento. Momigliano ritiene questo momento in cui Marco cade in un profondo abbattimento morale la cosa più nobile del *Carmagnola*:

«Dunque è deciso! ... un vil son io! ... fui posto
Al cimento; e che feci?... Io prima d'oggi
Non conosceva me stesso! ... Oh che segreto
Oggi ho scoperto! Abbandonar nel laccio
Un amico io potea! Vedergli al tergo
L'assassino venir, veder lo stile
Che su lui scende, e non gridar

[...]

O Dio, che tutto scerni
Rivelami il mio cor; ch'io veda almeno
In quale abisso son caduto, s'io

¹⁹⁰ A. MANZONI, *Appendice al capitolo terzo delle Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Opere morali e filosofiche*, a cura di Fausto Ghisalberti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1963, p. 212.

¹⁹¹ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto IV, Sc. I, v. 201, p. 128.

¹⁹² G. LONARDI, *Ermengarda e il pirata*, cit., p. 30.

Fui più stolto, o codardo, o sventurato»¹⁹³.

Questo uomo di saggezza, dinanzi alla violenza della logica politica, soffre della sua incapacità di poter scegliere la giustizia e di aver abbandonato l'amico al suo destino di morte non avendo coraggio di avvertirlo segretamente. Si sente più colpevole dei senatori perfidi e preso da un acuto senso di rimorso. Marco è impegnato in una lotta disperata contro la volontà, che gli impone di fare ciò che non vorrebbe:

«Un nobile consiglio
Per me non c'è; qualunque io scelga, è colpa.
Oh dubbio atroce! ... Io li ringrazio; ei m'hanno
Statuito un destino; ei m'hanno spinto
Per una via; vi corro: almen mi giova
Ch'io non la scelsi: io nulla scelgo; e tutto
Ch'io faccio è forza e volontà d'altrui»¹⁹⁴.

Egli è trascinato lungo una via che non si è scelto ed incapace di trovare un via d'uscita. Qualunque azione nella storia si risolve nel male. Il rifiuto di una qualsiasi scelta si configura come un tentativo estremo. Marco affronta lo stesso dilemma di Adelchi, ma non ha coraggio di sopportare le conseguenze diversamente dal principe longobardo.

Scalvini definì Marco come «un vile, poiché rappresentato come una coscienza dominata dal terrore invece che da un conflitto di doveri, che sarebbe stato ben altrimenti nobile e tragico»¹⁹⁵. Marco però è un personaggio autenticamente tragico di Manzoni. La sua tragicità coincide con la sua evidente consapevolezza della propria debolezza.

Infatti, Manzoni l'ha ideato come una semplice figura di vile. L'autore, mettendolo di fronte a se stesso e alla sua condizione di dilemma, offre uno spunto che fa riflettere sulla debolezza umana.

«voler che fosse
debolezza ed inganno... ed io l'ho presa!

¹⁹³ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto IV, Sc. II, vv. 270-276, 288-291, pp. 134-135.

¹⁹⁴ Ivi, Atto IV, Sc. II, vv. 336-342, pp. 172-173.

¹⁹⁵ A. A. BOBBIO, *Storia dell'Adelchi*, Casa Editrice Le Monnier, Firenze, 1963, p. 28.

Io li spregiava; e son da men di loro!»¹⁹⁶.

L'esame di coscienza raggiunge una dolorosa consapevolezza. Marco si condanna al rimorso riconoscendo la verità della sua miseria di debole.

Manzoni voleva mettere in luce il fatto che la debolezza può essere vista come complice dell'ingiustizia, cioè l'inerzia di fronte al male. Marco è divenuto l'alleato del male richiamando don Abbondio, il vecchio parroco nei *Promessi Sposi*. Entrambi i due personaggi sono destinati a partecipare all'ingiustizia. Tuttavia, a differenza di don Abbondio, in Marco c'è una consapevolezza delle proprie azioni e delle conseguenze di esse.

Come sostiene Sant'Agostino l'«ignoranza e debolezza sono i vizi che impediscono alla volontà di determinarsi a fare un'opera buona o ad astenersi da un'opera cattiva»¹⁹⁷, ma Manzoni considera la conoscenza dell'ignoranza e della debolezza umana come un'occasione di abbracciare la luce del cielo. Perciò Manzoni, fiducioso in un Dio, lascia aperta una prospettiva di salvezza anche a Marco:

«in tra i perigli
certo per sua pietade il ciel m'invia»¹⁹⁸.

In tutta la tragedia si nota la tendenza a rilevare la responsabilità morale. Don Abbondio, definito come l'uomo della paura, è una figura esemplare che fugge dalla responsabilità per timore¹⁹⁹. Egli non si comporta come si dovrebbe comportare. Troviamo un giudizio morale dell'autore in *Fermo e Lucia*:

«l'uomo timido, il quale lascia di fare il suo dovere per ispavento merita meno pietà dello scellerato consumato il quale cercando il male e facendolo spontaneamente mostra almeno di avere una gran forza d'animo, e di sentire le alte passioni, e che potrebbero esser solleciti per quel meschino, credo di doverli informare che don Abbondio non morì di

¹⁹⁶ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto IV, Sc. II, vv. 312-314, p. 136.

¹⁹⁷ Cfr. SANT'AGOSTINO, *Il castigo e il perdono dei peccati ed il battesimo dei bambini*, in *Natura e Grazia*, Roma, Città nuova editrice, 1981, 2, 17, 26, p. 159.

¹⁹⁸ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto IV, Sc. II, vv. 345-346, p. 138.

¹⁹⁹ Cfr. Fra Cristoforo testimonia che il vergognoso comportamento di don Abbondio dipende completamente dalla paura: «Mettere un po' di vergogna a don Abbondio, e fargli sentire quanto manchi al suo dovere? Vergogna e dovere sono un nulla per lui, quando ha paura». (A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cit., cap. V, p. 84)

quella febbre»²⁰⁰.

Marco non rappresenta una meschinità morale come lo condanna F. Pezzi, anzi è un portavoce di Manzoni, che denuncia il dilemma dell'uomo giusto di fronte al potere ingiusto e della violenza. L'autore, attraverso la figura di Marco, voleva «dimostrare fino a che punto un regime e un costume politico erronei potessero paralizzare di fatto la scelta giusta anche per una coscienza retta, [...]; rilevare insomma la stortura di una società che rendeva estremamente difficile ai buoni fare il bene»²⁰¹. Infatti, la tragedia si è concentrata più sulla perfidia della repubblica veneziana che sulla caduta di Carmagnola innocente.

«Che importa
Ciò ch'io bramo, allo Stato? A prova ormai
Sa che dell'opre mie non è misura
Il desiderio, ma il dover»²⁰².

Nel *Conte di Carmagnola* si manifesta una netta contrapposizione tra bene e male, incarnati nelle figure del singolo giusto e dell'intera società perversa. Di fronte al male della società, il singolo non trova scampo.

2.2.3. Doveri contrastanti... e ideali, un equilibrio difficile

Manzoni introduce nell'*Adelchi* un contrasto tragico più articolato e più profondo, rispetto alla prima tragedia, con la maggiore complessità psicologica dei personaggi e con l'elaborazione di un nuovo disegno drammatico.

Nell'*Adelchi*, Manzoni «sostituiva al concetto di una tensione "verticale" e crescente, riguardante in primo luogo lo scioglimento, quello opposto di una tensione "orizzontale" e continua, cercata anzitutto - per mezzo del contrasto e della meditazione - nei singoli avvenimenti del dramma»²⁰³. La tensione drammatica nella seconda tragedia non si stabilisce attraverso i personaggi che

²⁰⁰ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, Tomo I, cap. II, in *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1954, p. 40. Questa parte venne superata nella Quarantana.

²⁰¹ A. A. BOBBIO, *Storia dell'Adelchi*, cit., p. 20.

²⁰² A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto IV, Sc. I, vv. 228-231, p. 130.

²⁰³ G. LONARDI, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, Olschki, 1965, p. 7

si scontrano fra di loro sul palcoscenico, perché ognuno vive della propria passione e occupato nella propria sofferenza.

Il nucleo tematico dell'*Adelchi* è il dissidio tipicamente romantico che caratterizza il protagonista Adelchi. In lui si dibattono principalmente due anime: quella del principe guerriero e quella del cristiano.

L'autore concepì un Adelchi idealista in contrapposizione con il mondo barbarico. In realtà, il suo carattere psicologico è completamente inventato da Manzoni²⁰⁴. Nella corrispondenza con Claude Fauriel, Manzoni confessava la sua profonda insoddisfazione intorno al carattere di Adelchi perché il risultato sembrava romanzesco, cioè poco verosimile rispetto alla storia. L'autore stesso lo riteneva un personaggio anacronistico. Manzoni, un grande ammiratore di Shakespeare, riconosceva bene la drammaticità dell'*Amleto* in cui il protagonista Amleto come Adelchi è un idealista ed il suo carattere è estraneo a quello che la sua età barbara attribuiva. Nonostante ciò il personaggio appariva tanto poetico quanto drammatico. Manzoni si rese conto che la drammaticità derivasse dallo sviluppo del carattere psicologico. La creatura della fantasia che addolorava il poeta, alla fine gli permise di rappresentare un dramma sotto l'influsso del suo pensiero etico-religioso.

Santini sostiene che «Adelchi è figura altamente drammatica perché ritrae il dissidio profondo di un'anima cristiana in lotta con gli eventi contingenti e transeunti»²⁰⁵. Adelchi è un personaggio storico e discendente da una stirpe barbara di un'epoca feroce, ma nell'intimo presenta sensibilità cristiana piena di mitezza, bontà e benevolenza. Il dramma interiore viene sublimato in una visione religiosa della vita.

Adelchi lotta contro Carlo, la volontà del padre Desiderio, e la fatalità ineludibile della storia. Il conflitto tra Adelchi e Desiderio richiama lo scontro tra Creonte e Antigone della tragedia sofoclea. In entrambe le tragedie è presente lo scontro tra la famiglia e la lotta contro la dura legge della Ragion di

²⁰⁴ Cfr. «J'ai imaginé le caractère du protagoniste sur des données historiques que j'ai cru fondées, dans un temps où je ne connaissais pas encore assez l'aisance avec la quelle on traite l'histoire, j'ai bâti sur ces données, je les ai étendues, et je me suis aperçu qu'il n'y avait rien en tout cela d'historique lorsque mon travail était avancé. Il en résulte une couleur romanesque, qui ne s'accorde pas avec l'ensemble, et qui me choque moi-même tout comme un lecteur mal disposé». (*Tutte le lettere*, I, [153] Lettera a Fauriel (3 novembre 1821), p. 248)

²⁰⁵ E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, cit., pp. 61-62.

Stato. Nel profondo del cuore di questi due personaggi tragici si sente l'amore familiare che consiste nella capacità di reagire all'ingiustizia.

Antigone vuole seppellire suo fratello Polinice; Creonte è lo zio, ma soprattutto il re di Tebe. Nessuno dei due è disposto a cedere il passo e rimangono fermi sulle proprie convinzioni; ciò sarà la causa della loro reciproca e inevitabile rovina.

Malgrado il divieto di Creonte, Antigone decise di seppellire Polinice:

«Non cercherò più il tuo aiuto e anche se in futuro ti deciderai ad agire, non gradirò la tua collaborazione. Resta pure quale vuoi essere: è bello per me morire in questa impresa. Cara a lui che mi è caro giacerò, per un santo crimine: perché ben più a lungo dovrò essere cara ai morti che ai vivi. Laggiù infatti riposerò per sempre; ma, se credi, disonora ciò che fra gli dei ha onore»²⁰⁶

Il volere del bene e della giustizia contro la dura legge del potere accomuna il principe longobardo alla principessa tebana. «La decisione di Antigone è dettata un po' dal senso della famiglia, un po' da un sentimento di umanità, ed in grande misura da un profondo senso dei valori religiosi»²⁰⁷. Tali sentimenti caratterizzano anche l'animo di Adelchi che è soprattutto pervaso da un profondo senso religioso, ma diversamente dall'eroina sofoclea, per l'eroe manzoniano questi sentimenti complessi sono i motivi della sofferenza e il cenno della grandezza dell'animo.

Antigone sceglie e paga, soffre e si dispera, ma è determinata ad agire. Ella agisce secondo il suo criterio di compiere il bene. Invece, Adelchi va per la via che non ha scelto, la accetta soltanto per affetti famigliari²⁰⁸ e soffre e paga le colpe altrui con la propria vita. La tragicità della figura di Adelchi appunto consiste nell'impossibilità di agire operando il bene liberamente secondo la volontà.

L'atto terzo si concentra sulla figura di Adelchi straziato dal dissidio interiore:

²⁰⁶ SOFOCLE, *Antigone*: introduzione, traduzione, premessa al testo e note di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1982, vv. 72-77, p. 65.

²⁰⁷ J. De ROMILLY, *La tragedia greca*, Traduzione di Arturo Panciera, Bologna, Il mulino, 1996, p. 76.

²⁰⁸ «fratello / Della mia scelta, innanzi a te soltanto / Tutto vola sui labbri il mio pensiero» (*Adelchi*, Atto III, Sc. I, vv. 81-83, p. 129)

tra l'aspirazione alla gloria e il destino di morire senza averla gustata, tra il voler compiere nobili imprese e il dover cedere alla volontà del padre, tra i sentimenti cristiani e il dover invadere come un ladrone le terre indifese del Papa.

«Deh! perché non è qui! Perché non posso
In campo chiuso essergli a fronte, io solo,
Io, fratel d'Ermengarda! e al tuo cospetto,
Nel giudizio di Dio, nella mia spada,
La vendetta ripor del nostro oltraggio!
E farti dir, che troppo presta, o padre,
Una parola dal tuo labbro uscia!»²⁰⁹

Sin dalle prime parole pronunciate, Adelchi si rivela un fratello affettuoso, un guerriero orgoglioso e un uomo fiducioso nel giudizio di Dio. I progetti politici di Desiderio si scontrano con i principi di gloria e di giustizia di Adelchi. Il fratello di Ermengarda vuole la pace e propone di sgomberare le terre usurpate del Papa, invece, Desiderio comanda la guerra contro i Franchi.

Adelchi odia la lotta sanguinosa, ma non potendo opporsi alla volontà del padre obbedisce per il dovere filiale e per la responsabilità della difesa del suo popolo. In altre parole, gli «obbedisce col braccio e non con l'anima»²¹⁰. Combatterà, all'inizio, non secondo il suo cuore, ma secondo la necessità storica che lo stringe.

Per il vecchio re la guerra è una necessità per consolidare il regno longobardo, cioè la guerra della brama del potere, ma per il giovane re essa è una guerra della giustizia legittimata dall'appello del Dio per condannare chi ha infranto i giuramenti fatti al debole²¹¹. Desiderio, solo nell'ultimo atto, avendo il figlio morente tra le braccia, si renderà conto della «guerra atroce»²¹².

Nonostante la deliberazione della guerra in nome della giustizia, avendo la coscienza cristiana il pensiero della vendetta contro chi ha oltraggiato la sorella è un peso e un tormento, perché dovrà invadere le terre della Chiesa:

²⁰⁹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto I, Sc. II, vv. 156-162, p. 96.

²¹⁰ B. CROCE, *Alessandro Manzoni: saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1952, p. 120.

²¹¹ «E digli ancora, / Che il Dio di tutti, il Dio che i giuri ascolta / Che al debole son fatti, e ne malleva / L'adempimento o la vendetta» (*Adelchi*, Atto I, Sc. V, vv. 339-342, p. 106)

²¹² «Ahi lasso! ahi guerra atroce! / Io crudel che la volli; io che t'uccido!» (*Adelchi*, Atto V, Sc. VIII, vv. 327-328, p. 192)

«Ed io sull'empio
Che m'offese nel cor, che per ammenda
Il mio regno assalì, compier non posso
La mia vendetta! Un'altra impresa, Anfrido
Che sempre increbbe al mio pensier, né giusta
Né gloriosa, si presenta; e questa
Certa ed agevol fia.

[...]

Oh! mi pareva,
Pur mi pareva che ad altro io fossi nato,
Che ad esser capo di ladron: che il cielo
Su questa terra altro da far mi desse
Che, senza rischio e senza onor, guastarla»²¹³.

Adelchi ha le aspirazioni ideali alla giustizia: egli vuole punire «il vile offensor d'Ermengarda», ma allo stesso tempo non vuole macchiarsi di un'altra impresa da ladroni che egli ritiene né giusta né gloriosa. È dunque travolto da una vicenda di cui si sente responsabile, mentre nel suo cuore vive una delusa brama di bontà e giustizia. In questo punto, iniziano a raggiungere il momento dell'apice le profonde contraddizioni interiori. Russo afferma che «non si tratta qui soltanto del dramma di un guerriero, ma del dramma di un uomo, del dramma di un'età: per questo, la civiltà romantica ha riconosciuto in Adelchi il suo eroe»²¹⁴.

Il principe brama ardentemente la gloria, però si rende conto che il suo destino è di «morire senza averla gustata»:

«La gloria? il mio
Destino e d'agognarla, e di morire
Senza averla gustata. Ah no! codesta
Non e ancor gloria, Anfrido. Il mio nemico
Parte impunito; a nuove imprese ei corre;»²¹⁵.

Adelchi valoroso e generoso, desideroso di affermare i valori umani e cristiani, ma costretto a constatare l'impossibilità di realizzarli. Si sente in contrasto con le sue aspirazioni più alte. Il giovane re si sfoga confidando al fedele amico

²¹³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto III, Sc. I, vv. 52-58, 74-77, pp. 128-129.

²¹⁴ L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, cit., p. 76.

²¹⁵ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto III, Sc. I, vv. 43-47, p. 128.

Anfrido:

«Il mio cor m'ange, Anfrido: ei mi comanda
alte e nobili cose; e la fortuna
mi condanna ad inique; e strascinato
vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura,
senza scopo; e il mio cor s'inaridisce,
come il germe caduto in rio terreno,
e balzato dal vento»²¹⁶.

Adelchi, contrariamente al suo istinto delle alte e nobili cose, è condannato a compiere azioni ingiuste. Si sente trascinato per una via che non ha spontaneamente scelto come il seme caduto in terreno cattivo. «L'Adelchi riflettente, epico, coscio, quello che dice ad Anfrido la usa coscienza di poter guardare al mondo avvertendo la propria superiorità morale, ma anche dice la propria coscienza di non poter agire, sul mondo, secondo i più alti principi che sente suoi, non poteva produrre altri seguaci dentro l'universo dell'intreccio manzoniano»²¹⁷.

Il principe vede che il potere politico è ingiusto, ma è costretto a subire la violenza della realtà storica. Il disegno politico di Desiderio si scontra con i principi di gloria e di giustizia di Adelchi. Le ambizioni paterne impediscono al figlio di attuare l'impresa a cui ambisce. Il suo desiderio di gloria risulta così frustrato. Nella seconda tragedia torna la rappresentazione dell'impossibile conciliazione della felicità dell'individuo con le ragioni del potere, già fortemente presente nel *Conte di Carmagnola*.

L'antitesi tra l'anima eletta di Adelchi e la violenza della realtà politica è proprio sottolineata dalle parole di Anfrido. Infatti, Anfrido non solo mette in maggiore rilievo l'alta infelicità di Adelchi, ma anche innalza il valore della sofferenza del suo signore:

«Alto infelice!
Reale amico! il tuo fedel t'ammira,
E ti compiangere. Toglierti la tua
Splendida cura non poss'io, ma posso
Teco sentirla almeno. [...]

²¹⁶ Ivi, Atto III, Sc. I, vv. 84-90, p. 129.

²¹⁷ G. LONARDI, *Ermengarda e il pirata*, cit., p. 33.

-Soffri e sii grande: il tuo destino è questo,
Finor: soffri, ma spera»²¹⁸.

Il dialogo tra Adelchi e Anfrido appare molto amichevole e solidale. Anfrido non è soltanto uno scudiero fedele di Adelchi, ma anche lo specchio che rifletta l'umanità del giovane re. Ed è l'unica persona che sa comprendere l'animo di Adelchi e compiangere. Egli, dando un'immagine quasi cristologica²¹⁹, manifesta la grandezza e la purezza del suo amico reale. Qui, si rivela anche il fatto che la sua grandezza è nel dolore. Adelchi si è destinato alla sofferenza a causa della sua nobiltà d'animo. Cavallini lo afferma che «se il suo verbo è *soffri(re)*, il suo "destino" è di essere *grande* e di *spera(re)* proprio in virtù della sofferenza stessa»²²⁰.

Come si è già accennato prima, Adelchi ha il carattere dell'eroe romantico che è un individuo eccezionale per grandezza d'animo, intensità di passioni e infelicità del vivere, provocata dalla consapevolezza del contrasto tra reale e ideale.

Ogni eroe manzoniano si è obbligato ad una scelta dolorosa ed è assolutamente responsabile delle proprie azioni e della sorte. Perciò ognuno si è destinato a provare conflitti interiori, angoscia e disperazione. Adelchi, per la debolezza spirituale, si sente già vinto. La debolezza spirituale deriva dalla sua forte coscienza morale e dallo spirito religioso che controbattono con la dura logica della storia. Il principe tende a comprendere le ragioni dei vinti, oppressi e deboli. La sua religiosità si dimostra con l'amore verso gli umili, i deboli e gli infelici.

Nella dimensione del Cristianesimo attraverso cui Manzoni contempla la vita, la sofferenza non è soltanto disperazione, ma anche amore di Dio e volontà di Dio che vuole insegnare qualcosa agli uomini per una vita migliore. La sofferenza è il disegno imperscrutabile di Dio.

Nella stessa ottica, G. Petrocchi sostiene che «*Soffri e sii grande* è il riconoscimento dell'insopprimibile apporto del dolore alla edificazione

²¹⁸ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto III, Sc. I, vv. 90-99, p. 129.

²¹⁹ Cfr. «al ciel diletto [...] è tale Adelchi, / Che chi l'offende, il Dio del cielo offende / Nella più pura immagin sua» (*Adelchi*, cit., Atto III, Sc. VII, vv. 277-279, p. 142)

²²⁰ G. CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, cit., p. 87.

dell'umana grandezza»²²¹. Il dolore per Adelchi è un segno di magnanimità. Adelchi sceglie di "patire" schierandosi tra gli oppressi a cui appartiene anche Ermengarda. Adelchi soffre «non già dell'impotenza della sua mente dei difettivi suoi sillogismi, ma della ricchezza delle sue forze morali, della finezza del suo sentire»²²².

Secondo l'interpretazione consueta sostenuta dai critici, Adelchi è un personaggio caratterizzato da passività e incapacità di agire. In particolare, De Sanctis ha espresso un giudizio negativo sul protagonista definendolo passivo, lamentoso e impotente:

«Marco, Ermengarda, Adelchi, ideali passivi e queruli, fuori di posto in un mondo che non li comprende, perciò lirici, punto drammatici. Accanto a una storia ferrea senti in questi ideali e ne' Cori le voci di un mondo divino, impotente a trasformarla, rimasto staccato e malinconico. Non ci è intima fusione, e non ci è serio antagonismo, non ci è il dramma;»²²³

A questo giudizio contrappone Cavallini: «Adelchi non è un succubo, negato completamente all'azione, incerto come Amleto»²²⁴. Infatti, alla fine Adelchi, combattendo per il dovere di figlio, di fratello e di guerriero, per il popolo e per la giustizia, compie il suo dovere fino in fondo, calandosi nella parte che gli ha assegnato la sorte.

Dare ad Adelchi il titolo di un eroe inerte e passivo non è molto persuasivo, anzi è più opportuno dire che Adelchi sia «un eroe che non si ribella né al padre né alla sorte»²²⁵.

A differenza di altri eroici romantici, Adelchi non assume un atteggiamento di titanica ribellione nei confronti del destino di infelicità, ma si mostra vittima rassegnata dinanzi agli eventi che lo travolgono. Come la famosa espressione di Adelchi, nel mondo ci sono soltanto due azioni «far torto, o patirlo». Gli eroi manzoniani non combattono disperatamente con un oscuro destino. È

²²¹ G. PETROCCHI, *Manzoni Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 84.

²²² B. CROCE, *Alessandro Manzoni: saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1952, pp. 121-122.

²²³ F. De SANCTIS, *Scelta di scritti critici e ricordi di Francesco De Sanctis*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, UTET, 1969, p. 365.

²²⁴ G. CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, cit., p. 87.

²²⁵ A. GUIDOTTI, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, p. 95.

completamente consapevole che il bene non può trionfare in questa vita contro l'ingiustizia poiché

«loco a gentile,
Ad innocente opra non v'è: non resta
Che far torto, o patirlo. Una feroce
Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
Dritto: la man degli avi insanguinata
Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
Coltivata col sangue; e omai la terra
Altra messe non dà»²²⁶.

I filosofi esistenzialisti hanno adoperato il termine "scacco" per definire l'eroe tragico che è in condizione del re degli scacchi incastrato senza possibilità di scegliere e muoversi a sua volta. Il pezzo del Re è consapevole del fatto che muovendosi da una casella all'altra sarebbe comunque schiacciato. Tale condizione si delinea dopo un conflitto, dopo alcune mosse su di una scacchiera. Adelchi è l'eroe sulla scacchiera non perché si misura nell'impossibilità di agire, ma nella consapevole rassegnazione a una sorte senza gloria.

Il dilemma di Adelchi è molto più complesso e multiforme rispetto a quello di Marco. Adelchi presenta una tensione nobile, religiosa e esistenziale. Nell'anima di Adelchi si intrecciano i diversi sentimenti che coesistono con le sue forze morali. È vero che entrambi i due personaggi, non avendo piena libertà di scegliere la loro via, sono costretti a cedere alla volontà altrui. Dinanzi a qualunque scelta Adelchi non perde mai la sua autorità morale, mentre Marco non è capace di tenere saldi i propri principi. Il principe longobardo è vinto non per la fiacchezza morale, ma per la sorte.

Manzoni ideò la figura di Adelchi con l'intenzione di distanziarlo moralmente dal mondo politico della forza e dell'ingiustizia. Tutta l'opera si muove su questi contrasti intesi a mettere alla prova un ideale morale.

Adelchi è ambizioso al bene e alla giustizia e pronto a combattere e a sacrificarsi a rischio della propria esistenza per i suoi ideali nella lotta contro il male. Soprattutto nel momento in cui Adelchi riceve una dolorosa notizia circa la morte del suo fedelissimo scudiero, si intensifica il senso del dovere di

²²⁶ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. VIII, vv. 352-359, p. 193.

ristabilire la giustizia. La morte di Anfrido gli dà motivazione profonda e forza di agire in modo più decisivo. A questo punto Adelchi «si configura non più in contrasto ma in consonanza con gli ideali più nobili del suo animo»²²⁷. Adelchi addolorato si prepara a combattere per il compimento del proprio dovere:

«Giorno d'infamia e d'ira,
Tu se' compiuto! O mio fratel, tu sei
Morto per me! tu combattesti!... ed io...
Crudel! perché volesti ad un periglio
Solo andar senza me? Non eran questi
I nostri patti. Oh Dio!... Dio, che mi serbi
In vita ancor, che un gran dover mi lasci,
Dammi la forza per compirlo»²²⁸.

In questa scena si rovescia il giudizio di De Sanctis verso Adelchi come «un ideale vuoto di energia, mancato»²²⁹.

Manzoni, spostando l'attenzione dal contrasto tra Desiderio e Adelchi al contrasto interiore dell'anima di Adelchi, fa esprimere al portavoce del suo idealismo le idee di giustizia e di bontà che illuminano tutta la sua opera:

«Pretenda pure di commuovere fortemente gli animi: è suo dovere, se può farlo; ma che ciò avvenga vivificando l'ideale di giustizia e di bontà che ogni anima porta in sé, e non affondandole in modo ristretto in un ideale di passioni fittizie;»²³⁰

Manzoni valorizza il teatro tragico come mezzo di formazione morale. «Il classico tema dello scontro fra un eroe e un fato avverso prende nelle tragedie manzoniane una coloritura morale»²³¹.

La rappresentazione dell'antitesi fra polarità opposte è un elemento strutturale dello stile manzoniano. L'antitesi produce la conflittualità equilibrata come dilemma tragico. Da una parte stanno poche anime nobili e giuste, dall'altra il basso intrigo politico e il tradimento dei più, da cui i giusti sono ineluttabilmente travolti. Proprio questa opposizione conflittuale è il cardine

²²⁷ G. CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, cit., p. 78.

²²⁸ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto III, Sc. VIII, vv. 397-404, p. 148.

²²⁹ F. De SANCTIS, *Manzoni studi e lezioni*, cit., p. 147.

²³⁰ A. MANZONI, *Lettere à M. C****, cit., p. 223.

²³¹ G. ARMELLINI, A. COLOMBO, *La letteratura italiana*. Guida storica, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 368

della tragedia manzoniana. Tale conflitto sembra di non aver nessuna soluzione apparente e di sconvolgere irrimediabilmente l'esistenza dell'eroe. L'eroe tragico, inevitabilmente, arriva ad un importante insegnamento tramite questa esperienza del dolore, conducendo il lettore o lo spettatore verso un particolare effetto, ovvero la purificazione. La tragedia manzoniana, appunto, verte sul dolore e sulla morte mentre il nucleo della tragedia greca è il conflitto.

L'autore cercava di innovare la tradizione tragica spostando «l'attenzione dal conflitto degli eventi alla situazione psicologica e morale del protagonista»²³² che portò a indurre lo spettatore alla riflessione e allo sviluppo della forza morale²³³.

Questo scopo raggiunse piena maturazione, in particolare, in *Adelchi*. Infatti, nelle tragedie manzoniane, prevale la rappresentazione del conflitto interiore dei personaggi su quella degli eventi esteriori.

Alcuni critici sostengono che *Il Conte di Carmagnola* e *l'Adelchi* sono senza tragicità e senza catastrofe²³⁴. Manzoni, con le sue opere tragiche, dimostra che la tragicità può nascere senza urti violenti e passioni intense. Perché la tragicità della tragedia manzoniana non si rivela da eventi e azioni violenti, ma dalla meditazione e contemplazione. Il contrasto si intende riflettendo, piuttosto che non si senta nell'azione. In realtà «la natura stessa di Manzoni è contemplativa,

²³² P. BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, cit., p. 356.

²³³ Cfr. «Non è, bisogna dirlo, condividendo il delirio, le angosce, i desideri e l'orgoglio dei personaggi tragici che si prova il più alto grado d'emozione; è al di sopra di questa sfera ristretta e agitata, è nelle pure regioni della contemplazione disinteressata, che, alla vista delle inutili sofferenze e delle vane gioie degli uomini, si è più vivamente presi dal terrore e dalla pietà per se stessi. Non è tentando di sollevare in anime calme le tempeste delle passioni, che il poeta esercita il suo più grande potere. Facendoci scendere, ci smarrisce e ci rattrista. Perché tanta pena per un simile effetto? Noi non gli chiediamo che d'essere vero, e di sapere che non è comunicandosi a noi che le passioni possono commuoverci in un modo che ci prenda e ci piaccia, ma favorendo in noi lo sviluppo della forza morale per mezzo della quale sono dominate e giudicate. È dalla storia che il poeta tragico può far evidenziare, senza sforzo, sentimenti umani; sono sempre i più nobili, e ne abbiamo tanto bisogno! È alla vista delle passioni che hanno tormentato gli uomini, che può farci sentire quel fondo comune di miseria e di debolezza che dispone a un'indulgenza, non di viltà o di disprezzo, ma di ragione e d'amore. Facendoci assistere ad avvenimenti che non ci interessano come attori, in cui siamo soltanto testimoni, può aiutarci a prendere l'abitudine della vita, e che più accuratamente coltivate e tenute più presenti, senza dubbio assicurerebbero meglio la nostra saggezza e la nostra dignità» (A. MANZONI, *Lettre à M. C****, 2008, cit., p. 221-222)

²³⁴ Cfr. C. F. GOFFIS, *La lirica di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, p. 161.

meditativa, non reattiva»²³⁵.

Il particolare tipo di "azione interiore" può produrre una drammaticità anche intensa senza azioni fisiche in scena. L'esperienza contemplativa tragica fa sorgere molti interrogativi nel profondo del cuore e tocca la sensibilità morale umana.

²³⁵ Ivi, p. 161.

CAPITOLO III

3.1. Il cammino verso l'ultima ora

La morte è in sé l'evento cruciale dell'esistenza. Essa rappresenta la cosa più sublime, l'avvenimento più misterioso e decisivo del nostro essere qui sulla terra e là nel mondo spirituale.

La speculazione sul significato e il valore della morte ha attratto da sempre l'interesse di letterati e filosofi. La morte è uno dei temi privilegiati nell'ambito del Romanticismo italiano, che la descrive e investe di valori etici e simbolici. I romantici vedevano la vita piena di dolore, invece la morte come l'altro aspetto positivo della vita. Perciò nella cultura romantica la morte viene spesso interpretata come liberazione da ogni forma di male.

Ad esempio Leopardi nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (1824), tramite il coro dei morti esprime proprio questo concetto:

«In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura,
Lieta no, ma sicura
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente»²³⁶.

Per Leopardi la morte è il riparo dal dolore privato in vita e essa spegne i pensieri dolorosi nella mente confusa. Gli uomini si liberano dall'angoscia e dalla sofferenza nel momento della morte. Tale concetto si trova anche nello *Zibaldone*. È un esempio molto chiaro della morte desiderata come la via di fuga dalla sofferenza psicologica:

²³⁶ LEOPARDI, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Arnoldo Mondadori, 1937, vol. I, vv. 3-7, p. 922.

«nell'amore la disperazione mi portava piú volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio, non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea cosí tosto perché dalla lettura recente del Werther sapevo che quel genere di amore ec. finiva cosí: insomma la disperazione mi portava là, ma, s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio cosí presto, dovendolo io come inventare, laddove, non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec., me lo trovava già inventato»²³⁷.

La disperazione dell'amore porta il protagonista ad appressarsi al pensiero dell'annullamento di se stesso. Qui il suicidio viene ritenuto dal punto di vista positivo come un atto di liberazione dall'esistenza disperata. Gli eroi romantici si affiancavano spesso a questo pensiero di suicidio. La visione leopardiana del suicidio inevitabilmente si scontra con l'etica cristiana. Manzoni, in quanto buon cristiano, ha condannato il suicidio un atto di peccato.

La prospettiva della morte di Foscolo non è molto diversa da quella di Leopardi. Nel sonetto XI (1802-1803) di Foscolo la morte assume il significato di un rifugio in cui trovare riposo dai mali della vita:

«Forse perché della fatal quiete
tu sei l' immago a me sì cara vieni,
o sera!»²³⁸

La sera è l'immagine della morte che porta la pace dell'anima lontano dalla vita angosciosa. Perciò la morte viene definita come «fatal quiete».

«La componente romantica, però, non poteva mancare in un poeta come il Manzoni, anzi, in uno scrittore romantico per eccellenza, di un romanticismo, al di là del ripiegamento e del languore, non di un romanticismo negativo, quindi; di romantico infatti è presente proprio l'affermazione di una vita attraverso la morte, tema questo tanto caro ai romantici»²³⁹.

²³⁷ LEOPARDI, *Zibaldone di Pensieri*, Primo Tomo, in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Arnoldo Mondadori, 1937, [64], p. 95

²³⁸ U. FOSCOLO, Sonetto XI, in *Poesie e prose d'arte di U. Foscolo*, a cura di Enzo Bottasso, Torino, UTET, 1981.

²³⁹ D. Cristadoro PARRA, *Clarità della morte nell'opera di Alessandro Manzoni*, Poggibonsi, Lalli, 1984, pp. 44-45.

Il tema della morte è uno dei più significativi per Manzoni; «cominciato con l'*Imbonati*, continua con Carmagnola, con Napoleone, con Adelchi, con Ermengarda, con l'ucciso da Ludovico (l'alterazione di quel volto, che passava in un momento alla quiete solenne della morte) alla madre Cecilia, a don Rodrigo, è sempre presentato con senso di commossa e umana verità»²⁴⁰. Manzoni colloca i personaggi al di là dei confini della vita comune. La loro vita è condizionata dalla presenza del pensiero della morte.

Il tema della morte, che costituisce una sorta di sottofondo all'opera di Manzoni assume varie sfumature, dovute alla formazione culturale e religiosa del poeta. Manzoni si avvicina alla concezione di morte da una prospettiva diversa da quella di altri scrittori a lui contemporanei. Il motivo più fondamentale che differenzia il poeta lombardo da altri poeti romantici è la fede cristiana. «Manzoni dopo lungo giro ci ha sempre presentato da ultimo la morte, e là ha sviluppato il suo ideale cristiano»²⁴¹.

Lo scopo del presente capitolo è di illustrare sinteticamente le figure della morte nelle opere manzoniane, che appaiono in diverse forme, ed è di giungere alla fine a trovare una convergenza.

²⁴⁰ C. ANGELINI, *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, cit., p. 60.

²⁴¹ F. De SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. 1, cit., p. 163.

3.1.1. *In morte di Carlo Imbonati*

Come si intuisce dal titolo, il carme *In morte di Carlo Imbonati* (1806) fu composto in occasione della morte di Carlo Imbonati il quale fu compagno di Giulia Beccaria, la madre di Manzoni. Il carme è noto anche per la prima formulazione della poetica manzoniana che permarrà sostanzialmente anche nella produzione matura. Nella vita di Manzoni fu molto importante la presenza di Carlo Imbonati. Il carme non intende soltanto celebrare le virtù di un grande uomo, ma anche di conservarne l'eredità morale.

La poesia fu dedicata alla madre, per confortarla nel dolore dalla perdita del suo amato compagno. Manzoni, nella lettera al Monti del 31 agosto 1805, mostrò una profonda compassione per la madre immersa nel dolore del perduto amico:

«Io non cerco, o Monti, di asciugare le sue lacrime; ne verso con lei; io divido il suo dolore profondo, ma sacro e tranquillo»²⁴².

Il carme, in particolare, segna l'inizio della contemplazione del tema della morte. «L'idea della morte e il corteo di immagini terribili che essa trae con sé e il silenzio pauroso che essa getta d'improvviso sul tumulto delle nostre passioni avevano afferrato lo spirito del Manzoni sin dalla adolescenza, prima assai della conversione»²⁴³.

Nel carme Manzoni immagina che il compagno amatissimo della madre compare nel suo sogno per istruirlo sull'impegno sociale e morale dell'intellettuale. L'ode inizia con un'esplicita dichiarazione del poeta, in cui afferma che la grandezza umana di Carlo Imbonati non scompare con la sua morte. Manzoni credeva che al momento del trapasso di un uomo virtuoso, non muoia la sua testimonianza di giustizia e il suo esempio di virtù:

«Sarà, dicea, che di tal merto pera
Ogni memoria? E da cotanto esempio
Nullo conforto il giusto tragga, e nulla

²⁴² A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [10] A Vincenzo Monti (13 agosto 1805), cit., p. 16.

²⁴³ A. GALLETTI, *Manzoni, Shakespeare e Bossuet*, in *Saggi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1915, p. 23.

Vergogna il tristo? Era la notte; e questo
Pensiero i sensi m'avea presi; quando
Le ciglia aprendo, mi pareva vederlo
Dentro limpida luce a me venire»²⁴⁴.

Manzoni esprime un delicato pensiero sulla morte, figendo di domandare ad Imbonati se presentiva la sua fine o se provava un grande dolore. È la domanda che viene spesso naturale porsi quando una persona cara che se ne va, ma anche è la domanda a cui non può mai seguire una risposta:

«Allor che de la vita
Fosti al fin presso, o spasimo, o difetto
Di possanza vital feceti a gli occhi
Il dardo balenar che ti percosse?
O pur ti giunge impreveduto e mite?
Come da sonno, ripondea, si solve
Uom, che nè brama nè timor governa,
Dolcemente così dal mortal carico
Mi sentii sviluppato; e volto indietro,
Per cercare lei, che al finco mio si stava,
Più non la vidi»²⁴⁵.

Il defunto risponde che si è sentito come un uomo preso dal sonno, così la sua morte è stata placida. Nella sua morte serena, l'unico dolore è stato quello di non aver più accanto a sé l'amata, infatti «più non la vidi». È notevole come il giovane Manzoni riesca ad esprimere l'affetto così puro di un uomo morto per la sua amata attraverso un evento generalmente visto tragico. Nulla può essere più efficace di questa morte serena nel rendere chiaro il sentimento elevato dell'autore.

«È una morte cristiana anche questa dell'Imbonati, ancora prima dell'illuminazione della fede del poeta: la dolce tristezza del morire, senza strappi violenti, è un motivo profondo della lirica manzoniana, dalla morte dell'Imbonati a quella del Carmagnola; da quella di Adelchi all'altra dello stesso Napoleone, [...]; dalla morte di Ermengarda a quella della madre di Cecilia»²⁴⁶.

²⁴⁴ A. MANZONI, *In morte di Carlo Imbonati*, in *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, BUR, Milano, 2012, vv. 13-19, p. 231.

²⁴⁵ Ivi, vv. 107-117, pp. 239-240.

²⁴⁶ Cfr. Note di L. Russo in *Liriche e Tragedie*, cit., p. 9.

Qui è presente il dialogo tra un morto e un vivo, che è la forma cara a molti poeti del settecento compresi Alfieri e Monti. Ricorda inoltre *Il Trionfo della Morte* di Petrarca, che narra la morte di Laura, donna che suscitò in lui una grande passione. Infatti Carducci rimproverava che il carme manzoniano è «a imitazione del secondo capitolo del *Trionfo della Morte* del Petrarca»²⁴⁷, in cui la donna compare in sogno al poeta ed intreccia con lui un lungo dialogo. L'apparizione notturna, nei versi manzoniani, ha però un tono composto e sereno in modo ben diverso da quanto si verifica nel *Trionfo della Morte* petrarchesco e dalle poesie sepolcrali dei suoi contemporanei. Il poeta rifiutò di manifestare il sentimento lugubre, soprattutto con il tema della morte.

La morte di Carlo Imbonati, per Manzoni, fornì l'occasione per ricongiungersi alla madre, il poeta infatti desiderava da tempo andare a Parigi per fare visita a sua madre e all'Imbonati. Un giorno «viene la fatale notizia che Carlo è morto, e la voce affannata della madre che chiama il figliolo a consolarla. Alessandro corre là angosciato, piange con lei, e la conforta come può»²⁴⁸. La madre stimolò il figlio a scrivere un elogio all'uomo scomparso. Così Manzoni si convinse a scrivere un carme per un uomo che non aveva mai conosciuto di persona.

Quando nel carme il poeta chiede ad Imbonati di restare con lui, l'uomo morto gli risponde che la sua città è il cielo, «dove saremo compagni /Eternamente»²⁴⁹. È significativo che nei versi siano presenti delle motivazioni religiose. Il giovane Manzoni, ancora prima di convertirsi al cattolicesimo, aveva già una prospettiva cristiana dell'eternità. Ci torna alla memoria una lettera che Manzoni scrisse a Parigi nel 1816, quando gli giunse la notizia della morte di uno dei cari amici milanesi, Luigi Arese. L'autore mandò agli amici questa lettera affettuosa nella quale emerge la speranza di una vita eterna:

«Oh sì! ci rivedremo. Se questa speranza non raddolcisse il desiderio dei buoni e l'orrore della presenza dei perversi, che sarebbe la vita?»²⁵⁰

²⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 5.

²⁴⁸ POLICARPO PETROCCHI, *La prima giovinezza di Alessandro Manzoni*, Firenze, G. C Sansoni Editore, 1898, p. 67.

²⁴⁹ A. MANZONI, *In morte di Carlo Imbonati*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 223-224, p. 250.

²⁵⁰ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [19] Al conte Ignazio Calderari (30 ottobre 1806), cit., p.

Il pensiero della sicura esistenza della vita oltre le soglie della morte, che ha cambiato un uomo immerso in ogni vizio o violenza nei *Promessi Sposi*²⁵¹ spunta già nella prima esperienza della morte.

3.1.2. Marcia funebre di un eroe

Manzoni apprese la notizia della morte di Napoleone Bonaparte sulla "Gazzetta di Milano" del 16 luglio 1821, anche se la morte era avvenuta il 5 maggio del medesimo anno nell'isola di Sant'Elena dove Napoleone era stato esiliato.

Lo scrittore milanese rimase colpito dalla notizia tragica e subito compose di getto un eccezionale ode dedicata all'imperatore francese che era morto con i conforti della religione cristiana. La conversione cristiana di Napoleone avvenuta prima della sua morte commosse Manzoni. Nonostante la censura austriaca che ne vietò la pubblicazione, l'ode venne diffusa in Europa grazie a Goethe che la fece pubblicare sulla rivista "*Über Kunst und Alterthum*".

Manzoni scrisse all'amico Cesare Cantù raccontando di aver visto Napoleone nel 1805 a Parigi:

«[Napoleone] verde di superbia e d'invidia, in aria di tragico, come quando dirigeva ai nemici blandizie che li impacciavano, o brutalità che li sgomentavano [...] Era un uomo che bisognava ammirare senza poterlo amare ; il maggior tattico, il più infaticabile conquistatore, colla maggior qualità dell'uomo politico, il saper aspettare e il saper operare. La sua morte mi scosse, come se al mondo venisse a mancare qualche elemento

30.

Qui Manzoni era già convertito.

²⁵¹ L'innominato «si trovò ingolfato nell'esame di tutta la sua vita: indietro indietro, d'anno in anno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza. L'orrore crebbe fino alla disperazione. S'alzò in furia, afferrò la pistola, la staccò, e, al momento di finire una vita divenuta insopportabile, il suo pensiero si slanciò nel tempo. S'immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, buttato chi sa dove. Andava alzando e riabbassando con una forza convulsiva del pollice il cane della pistola, quando gli balenò in mente un altro pensiero: se quell'altra vita di cui mi hanno parlato quand'ero ragazzo, di cui parlano sempre, come se fosse cosa sicura, e se c'è quest'altra vita? a un tal dubbio, a un tal rischio, gli venne addosso una disperazione più nera, più grave, dalla quale non si poteva fuggire, neppure con la morte. Lasciò cader l'arma, battendo i denti, tremando». (A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Tomo Secondo, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002, cap. XXI, p. 407)

essenziale; fui preso dalla smania di parlarne e dovetti buttar giù quell'ode ...»²⁵².

Quando Manzoni si trovava a Parigi frequentava Fauriel, la Condorcet e gli ideologi (De Tracy, Cabanis ecc.) che erano eredi della tradizione illuministica e fautori del principio della libertà individuale, pertanto ostili all'assolutismo del regime napoleonico. Sotto l'influenza dell'ambito filosofico francese Manzoni fu antimperialista e ormai antinapoleonico²⁵³ con una ferma opposizione ai disegni e alle prepotenze degli oppressori e dei violenti. Tuttavia ammirava Napoleone, anche se non lo amava.

«Non si apre l'ode con squilli eroici, ma con l'andante macabro di una marcia funebre»²⁵⁴. L'impressione della morte è fredda e orribile:

«Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
così percossa, attonita
la terra al nunzio sta»²⁵⁵

In realtà l'inno non fu scritto per glorificare la figura straordinaria del generale francese, né per condannarlo. Infatti, il suo nome non è mai pronunciato nel testo. Ci indica soltanto una semplice evento di morte, a cui l'autore ha dato più importanza che al nome mondano.

Nei primi versi l'autore sottolinea che «Ei» era solo un uomo mortale, ma le sue imprese erano state eccezionali. Manzoni medita sul senso dell'esistenza umana seguendo con attenzione tutta l'alterna parabola di gloria e di rovina di Napoleone:

«Lui folgorante in solio
vide il mio genio e tacque;
quando, con vece assidua,

²⁵² C. CANTÙ, *Alessandro Manzoni, Reminiscenze di Cesare Cantù*, I, Milano, Fratelli Treves, 1882, p. 114.

²⁵³ Tutta la sua concezione cristiana degli oppressori e degli oppressi, dei dominatori e dei vinti, e che riceveva conforto e ispirazione anche dallo storicismo liberale alla Thierry, lo portava alla svalutazione di ogni potenza dittatoriale e guerriera. (L. Russo, *Liriche e Tragedie*, 1935, p. 92)

²⁵⁴ C. F. GOFFIS, *Il Cinque Maggio*, in *La rassegna della letteratura italiana*, Maggio-Settembre, n. 2, 1963, p. 249.

²⁵⁵ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-6, p. 427.

cadde, risorse e giacque
di mille voci al sòrito
mista la sua non ha:»²⁵⁶.

In precedenza Manzoni non aveva espresso su Napoleone nessun giudizio o pensiero, mentre poeti come Monti e Foscolo cantavano di lui in modo pagano²⁵⁷. Quando Napoleone salì al potere, lo scrittore milanese rimase in silenzio, invece alla morte del generale francese, Manzoni si interrogò sull'evento che stupì il mondo e l'autore stesso. Egli chiarisce nell'inno la sua decisione di cantare «Lui folgorante»:

«vergin di servo encomio
e di codardo oltraggio,
sorge or commosso al sùbito
sparir di tanto raggio;
e scioglie all'urna un cantico
che forse non morrà»²⁵⁸.

Commosso di fronte al mistero della morte Manzoni lo celebra cristianamente. Il poeta non vide Napoleone come un «protagonista nel bene e nel male di un'era tormentata da conflittualità ideologiche e da guerre; ma ora, alla sua morte, egli avvertiva pressante la necessità di meditare sul significato della sua parabola esistenziale»²⁵⁹. Si avvicinò alla vicenda napoleonica da un punto di vista più religioso che politico.

Dopo una rievocazione delle imprese napoleoniche si interrompe in una pausa meditativa. L'autore chiede se quella di Napoleone sia stata vera gloria:

«Fu vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza: nui
chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
del creator suo spirito
più vasta orma stampar»²⁶⁰.

Il poeta non esprime il proprio giudizio su Napoleone, ma lo lascia ai posteri. Il

²⁵⁶ Ivi, vv. 13-18, p. 428.

²⁵⁷ Cfr. CANTÙ, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁸ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 19-24, p. 429.

²⁵⁹ F. De CRISTOFARO, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁰ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 31-36, p. 430.

poeta, da buon cristiano, crede che non esista altro metro di giudizio fuori di quello morale per valutare le azioni degli uomini, ma sospende tale giudizio morale anche se è evidente che Napoleone per le sue ambizioni fece spargere il sangue degli innocenti con una serie ininterrotta di guerre. Manzoni si astiene dal giudicare le azioni del generale francese perché ritiene che il giudizio morale sia uno strumento affidato alle sole mani di Dio.

Secondo Russo, nell'ode «Napoleone non è un uomo, ma un'epoca, non è un individuo, ma è la stessa storia superindividuale, la quale non va processata e giudicata, va soltanto interpretata e giustificata»²⁶¹. Anche perché «il realismo universalistico cristiano gli ha insegnato a giudicare gli uomini senza pregiudizi: conquistati e conquistatori sul piano storico, oppressi e oppressori su quello etico, deboli e forti d'animo in quello psicologico»²⁶².

Nella seconda parte dell'ode non compare Napoleone vincitore e trionfatore, ma il simbolo della caduta di ogni potenza e di ogni gloria terrena. Il tema della caduta è la più valida ed efficace manifestazione poetica sia nelle tragedie manzoniane sia nel *Cinque Maggio* per l'interpretazione della parabola umana in senso cristiano. Napoleone cade nell'immensa solitudine e rimane disperato dal ricordo del passato glorioso. In tal luce l'imperatore francese richiama l'aura dell'eroina dell'*Adelchi*.

Non facendo altro che meditare, ad un certo punto, «il passato gli appare sotto una luce diversa, e le immagini delle battaglie e degli eserciti gli causano un intimo strazio. [...] quelle immagini *sembrano subire* una dissociazione dalla sua personalità che è pur mischiata di senso d'illusione e di rimpianto, donde lo strazio. È l'ultima grande lezione della vita che l'uomo apprende; e l'uomo si solleva così di grado in grado a una nuova coscienza, simile in questo al Carmagnola, ad Adelchi, verso la visione evangelica delle cose»²⁶³. Proprio nel momento in cui sta per sprofondare nella disperazione, avverrà l'intervento di Dio a salvare l'uomo Napoleone.

Napoleone, subendo la sofferenza, si purifica e si redime. Dio lo avvia per i sentieri fioriti della speranza dove tutto è pace e potrà trovare un premio che

²⁶¹ L. RUSSO, *Liriche e Tragedie*, cit., p. 98

²⁶² F. ULIVI, *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento*, Roma, Gismondi, 1950, p. 109.

²⁶³ Ivi, p. 111.

supera ogni umano desiderio e dove l'eco della fragile gloria terrena non giunge:

«Ahi! forse a tanto strazio
cadde lo spirto anelo,
e disperò; ma valida
venne una man dal cielo,
e in più spirabil aere
pietosa il trasportò;

e l'avviò, pei floridi
sentier della speranza,
ai campi eterni, al premio
che i desideri avanza,
dov'è silenzio e tenebre
la gloria che passò»²⁶⁴.

Napoleone ha rivendicato la gloria non dalla sanguinosa guerra, ma dalla fede. Attraverso la sorte di un mortale, il poeta intravede il segno di grandezza divina. In punto di morte, l'uomo è stato sorretto e salvato dalla misericordia divina. Napoleone è un inconsapevole strumento della divina Provvidenza per la realizzazione dei propri imperscrutabili disegni. Napoleone ormai si trasforma da «Lui» a un «orma» decisiva della creazione divina.

Il *Cinque Maggio* è, dunque, «una meditazione sulla morte del più grande uomo che sia passato sullo schermo del mondo: Napoleone è soltanto un'occasione, e il suo nome sonoro non è mai pronunciato; ma la morte non è vista con lo spirito controriformista del Seicento, bensì con quello del cattolico che si avvia al *Risorgimento*»²⁶⁵.

Anche se l'ode fu scritta di getto in tre giorni si capisce chiaramente che essa era nata da una lunga meditazione sulla sorte umana. Manzoni, colpito dal mistero della morte di un particolare individuo, ora avverte il mistero della vita di ogni uomo alla luce della Provvidenza.

²⁶⁴ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 85-96, pp. 436-437.

²⁶⁵ C. F. GOFFIS, *Il Cinque Maggio*, in *La rassegna della letteratura italiana*, cit., p. 251.

3.1.3. Misterioso disegno

Manzoni, nella sua lunga vita, ha sperimentato spesso il dolore della perdita di persone care. *Il Natale del 1833* fu scritto nella profonda angoscia provocata dalla morte di Enrichetta Blondel, prima moglie amatissima di Manzoni, spirata, come suggerisce il titolo, il giorno di Natale del 1833. Per il poeta la morte della donna che «gli aveva ispirato la pittura delicata e profonda della nascosta passione di Ermengarda e della verecondia immacolata di Lucia»²⁶⁶ fu una ferita dolorosissima.

Proprio qualche anno prima l'autore aveva dedicato un inno al Natale. Nel 1833 la festa di vita divenne il giorno di lutto e di strazio. La visione della tenerezza del Natale nell'*Inno Sacro* omonimo del 1813, qui non è più presente.

Prima di questo evento drammatico, Manzoni meditava sul pensiero della morte da un punto di vista distaccato, consolando chi aveva perso una persona cara, cantando un grande uomo scomparso o compiangendo gli innocenti moribondi. Ora Manzoni invece provava questa traumatica esperienza direttamente sulla sua pelle.

La riflessione sul dolore personale portò il poeta ad esprimersi tramite un nuovo inno, anche se non venne portato a termine. I tentativi di stesura vennero trovati nelle sue carte e l'inno venne pubblicato postumo intitolato appunto *Il Natale del 1833*²⁶⁷ in cui non potendo trovare le parole giuste per esprimere il suo profondo dolore, il poeta sembra di tentare di interrogare direttamente Dio:

«Ti vorrei dir: Che festi?
Ti vorrei dir: Perché?»²⁶⁸

Il poeta, in tutte le sue opere successive alla conversione, cantava gli imperscrutabili disegni divini, esaltando la Provvidenza in tutto ciò che essa permette. Con la sua giovinetta «très gentille, d'un coeur excellent e

²⁶⁶ A. MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, cit., p. 53.

²⁶⁷ L'inno si presenta tra le carte di Manzoni in due versioni: la prima si compone di 17 ottave di settenari, la seconda di 5 ottave, datata 14 marzo 1835.

²⁶⁸ A. MANZONI, *Il Natale 1833*, in *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1957, Appunti sparsi, vv. 17-18, p. 252.

protestante»²⁶⁹ Manzoni proseguiva il cammino di fede. Proprio questa donna ebbe un ruolo fondamentale nella conversione dell'autore, evento che segnerà un cambiamento fondamentale in tutta la sua filosofia e produzione poetica.

Per il poeta cristiano la perdita di Enrichetta è l'esperienza del dolore, della contraddizione, dell'ingiustizia. Il poeta grida con pudore al «Fanciul severo», il cui pensiero è fato e il cui vagire è legge: «Sì che Tu sei terribile!»²⁷⁰

Manzoni di fronte avrebbe trovato il Dio severo che sembra parlargli: «Ora vedete che io solo son Dio, [...] Io fo morire e fo vivere, ferisco e risano, e non v'è chi possa liberare dalla mia mano»²⁷¹.

Il nuovo inno sacro si trova su un'orbita diversa da quella degli altri *Inni Sacri*. I sentimenti celebrativi vengono repressi dalle effusioni emotive personali a seguito del doloroso evento familiare. «All'altezza del *Natale del 1833*, la teodicea manzoniana doveva affrontare una crisi lacerante: il mondo ordinato del più alto degli *Inni sacri* pare uscire dai cardini, divenendo crudele ed opaco, poiché la Divinità non lascia più distinguere in sé, misteriosamente, le ragioni della terribilità da quelle della pietà, quasi velando la propria faccia paterna e abbandonando l'uomo alla derelizione ed alla creaturalità inerme»²⁷².

La prospettiva religiosa manzoniana non appare consolatoria come negli altri *Inni Sacri*. Non è più il Dio ristoratore «che atterra e suscita, che affanna e che consola», ma il Dio misterioso che non ascolta le preghiere degli uomini, anzi li mette a dura prova esistenziale; infatti qui è presente il contrasto tra la volontà divina e la volontà umana:

«Vedi le *nostre* lagrime,
Intendi i *nostri* gridi,
Il voler *nostro* interroghi,
E a tuo voler decidi:
Mentre a stornar la folgore
Trepido il prego ascende,
Sorda la folgor scende
Dove Tu vuoi ferir»²⁷³.

²⁶⁹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [38] A Claude Fauriel, cit., p. 58. Questa lettera non ha data.

²⁷⁰ A. MANZONI, *Il Natale 1833*, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., v. 1, p. 249.

²⁷¹ Antico Testamento, Deuteronomio 32:39.

²⁷² C. ANNONI, *op. cit.*, p. 198.

²⁷³ A. MANZONI, *Il Natale 1833*, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., vv. 9-16, p. 249. Il corsivo non

Il misterioso e tragico onnipotente si manifesta nella figura di un bambino, nell'inno *Il Natale* (1813) questo bimbo porge la mano all'uomo, lo risolve dal peccato e lo riconcilia con Dio:

«Ecco ci è nato un Pargolo,
Ci fu largito un Figlio:
Le avverse forze tremano
Al mover del suo ciglio:
All'uom la mano Ei porge,
Che si ravviva, e sorge
Oltre l'antico onor»²⁷⁴.

È la figura di Dio possente, ma non terribile, che è calato in terra per salvare l'uomo. Dopo vent'anni il fanciullo appare terribile dominatore, ma allo stesso tempo pietoso tra le braccia materne come un comune mortale.

Nel *Natale 1833*, invece, il mondo della religione non è quello che «si presentava al cuore del poeta come un'alta lezione di fede che riconcilia gli uomini e li invita a rimeditare le pagine dell'Evangelo, ma ora invece il singolo uomo si affacciava sul panorama frastagliato della vita, col proprio bagaglio di delusioni e di patimenti e chiedeva la forza per superare il dolore nel nome della passione del Dio incarnato»²⁷⁵.

Nella parte introduttiva delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, appunto, diceva che la religione ha rivelato l'uomo all'uomo, cioè essa spiega il senso dell'esistenza umana, ma non negando i paradossi e le contraddizioni che sono presenti nella realtà:

«La rivelazione d'un passato, di cui l'uomo porta in sé le triste testimonianze, senza averne da sé la tradizione e il segreto, e d'un avvenire, di cui ci restavano solo idee confuse di terrore e di desiderio, è quella che ci rende chiaro il presente che abbiamo sotto gli occhi; i misteri conciliano le contraddizioni, e le cose visibili si intendono per la notizia delle cose invisibili. E più s'esamina questa religione, più si vede che è essa che ha rivelato l'uomo all'uomo, che essa suppone nel suo Fondatore la cognizione la più universale, la più intima, la più profetica

appartiene al testo originale.

²⁷⁴ A. MANZONI, *Il Natale*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 29-35, p. 336.

²⁷⁵ G. PETROCCHI, *Manzoniana e altre cose dell'Ottocento*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1987, p. 92.

d'ogni nostro sentimento»²⁷⁶.

Partendo dalla riflessione sul dolore personale, il poeta tende a contemplare il terribile fato umano identificandolo con quello di Cristo:

«Ma Tu pur nasci a piangere;
Ma da quel cor ferito
Sorgerà pure un gemito,
Un prego inesaudito»²⁷⁷.

Il dolore misterioso ha origine proprio in Cristo. Cristo stesso sulla croce provava la sofferenza e la disperazione della preghiera inesaudita dal Padre e si sentiva abbandonato. È un mistero sconvolgente.

Ora, spostando lo sguardo sulla Vergine che soffrirà per lo strazio di Cristo, il tema della sofferenza si intreccia con quello dell'innocente.

«Un dì con altro palpito,
Un dì con altra fronte,
Ti seguirà sul Monte
E ti vedrà morir»²⁷⁸.

Manzoni sarebbe ritornato a porsi l'eterna domanda che crea tormenti e angosce nella mente di chi è più sorretto dalla fede: perché Dio permette il dolore, il quale tante volte colpisce proprio le creature più innocenti e più buone.

Sono degne di attenzione le lettere scritte al Granduca di Toscana, in cui viene espresso il dolore profondo dell'uomo Manzoni trafitto dalla perdita della sua donna.

Il 2 marzo del 1833 Manzoni, rispondendo alla lettera del Granduca di Toscana²⁷⁹, trovò l'occasione di esprimere la sua partecipazione al dolore per la morte della moglie Marianna Carolina di Sassonia, avvenuta il 24 marzo 1832:

«Dio ha rivoltato un suo dono: e col dare e col ritogliere, ha
posto all'Altezza Vostra due grandi occasioni di adorare e di

²⁷⁶ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Scritti filosofici*, cit., pp. 6-7.

²⁷⁷ A. MANZONI, *Il Natale 1833*, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., vv. 17-20, pp. 249-250.

²⁷⁸ Ivi, vv. 29-32, p. 250.

²⁷⁹ Il Granduca di Toscana aveva inviato una lettera a Manzoni per chiedergli il consenso di lasciarsene ritrarre i luoghi e i costumi dei *Promessi Sposi*.

benedire. Che se nell'uno la misericordia era scoperta e visibile, e nell'altro è occulta, il sentir della Fede è più forte, più sicuro e più chiaro che il discernere della ragione. E quando Vostra Altezza Si dimentica, per pensare ad altrui, come non confidare che la Provvidenza Le prepari quelle consolazioni che serba ai buoni [...]?»²⁸⁰

Manzoni non aveva ancora provato il dolore della perdita e diceva che tutto questo appartiene al gran disegno di Dio in cui il poeta aveva piena fiducia. Il poeta cerca inoltre di incoraggiare il Granduca a non perdere la fede, ricordandogli la certezza dell'intervento della misericordia divina.

Più tardi Manzoni scrisse, a sua volta, una lettera in cui dichiarava la propria sventura con lo stesso dolore accaduto al suo corrispondente:

«Confesso ch'io avevo altra volta creduto compatir degnamente agli altrui dolori, e mi pareva che dal sentimento dell'amore fosse agevole immaginare il sentimento della perdita; ma veggo ora che la sventura è una rivelazione tanto più nuova quanto è più grave e terribile [...] Quanto è vero che la forza, la vera forza non si può avere se non di lassù donde è venuto il colpo! La memoria [...] non tentata pur mai d'andar più alto nè più lontano, questa memoria rinnovata ad ogni istante è quella che fa piangere, ed è quella insieme che addolcisce le lacrime»²⁸¹.

Il poeta scoprì che l'esperienza della perdita era molto «grave e terribile» quanto bastava da poter mettere la fede a rischio, ma aggiungeva anche che la forza per sopportare il dolore viene dalla stessa parte.

Si riconosce una reminiscenza di Napoleone e di Ermengarda, assaliti dal ricordo della felicità. Per Manzoni però la memoria inasprisce la realtà irrisarcibile e allo stesso tempo raddolcisce la verità perché nella memoria si rivela la presenza di Dio. È la facoltà della memoria nelle *Confessioni* di Sant'Agostino²⁸².

²⁸⁰ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, Tomo II, [411], A Leopoldo II, Granduca di Toscana (2 marzo 1833), cit., pp. 3-5.

²⁸¹ Ivi, [432] A Leopoldo II, Granduca di Toscana (19 febbraio 1834), p. 25.

²⁸² Cfr. «Ecco quanto ho spaziato nella mia memoria alla tua ricerca, Signore; e fuori di questa non ti ho trovato. Nulla, di ciò che di te ho trovato dal giorno in cui ti conobbi, non fu un ricordo; perché dal giorno in cui ti conobbi, non ti dimenticai. Dove ho trovato la verità, là ho trovato il mio Dio, la Verità persona; e non ho dimenticato la Verità dal giorno in cui la conobbi. Perciò dal giorno in cui ti conobbi, dimori nella mia memoria, e là ti trovo ogni volta che ti

Dopo la morte di Enrichetta, a qualche mese di distanza, morì anche la primogenita Giulietta (il 20 settembre 1834). Lo scrittore milanese provò quindi non pochi lutti e dolori famigliari durante la sua lunga vita.

Un anno dopo la morte della moglie, Manzoni ormai aveva piena comprensione della sofferenza a servizio del misterioso piano di Dio:

«quanto ci sia di misericordia in questa severità del Signore; ma il cuor mormora, quasi senza avvedersene, anche quando la ragione adora. Così possa l'immagine di dolori tanto profondi e di tanto amorosa sommissione rendermi stabilmente migliore, come mi ha fortemente commosso! Così possa io approfittar della bontà del Signore, come ne veggio con riconoscenza un segno particolare in questo avermi fatto nella piccolezza mia scender la consolazione e l'esempio di Chi Egli ha collocato tanto in alto!»²⁸³

Il poeta mostra una matura accettazione del dolore. Egli è giunto all'insegnamento di vivere la sofferenza con speranza e luce intellettuale. La sofferenza può sembrare del tutto ingiusta, ma bisogna affrontarla con la fede nella provvidenza e nella bontà di Dio. Per ora si soffre, ma questo porterà un frutto eccezionale e perfezionerà il sofferente. In questo caso la sofferenza è in chiave di Provvidenza e predestinazione.

Proprio nel giorno della nascita del Signore si trovava a affrontare la morte, per di più della persona a lui più cara. Si lasciava andare a riflessioni sul senso del dolore nel mondo, sulle ragioni delle sofferenze dei buoni, in particolare sui disegni misteriosi di Dio che al poeta «la toglie e la diè». Indubbiamente Manzoni aveva già la risposta in mano:

«Ricordati, figliuolo, la Chiesa ti dà questa compagna, non per procurarti una consolazione temporale e mondana, la quale, se anche potesse essere intera, e senza mistura d'alcun dispiacere, dovrebbe finire in un gran dolore, al momento di lasciarvi; ma lo fa per avviarvi tutt'e due sulla strada della consolazione che non avrà fine. Amatevi come compagni di viaggio, con questo pensiero di dovervi un giorno lasciare, e con la speranza di

ricordo e mi delizio di te. È questa la mia santa delizia, dono della tua misericordia, che ebbe riguardo per la mia povertà» (S. AGOSTINO, *Le Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Einaudi, 1984, Libro decimo, 24.35, p. 286)

²⁸³ Ivi, [445], A Leopoldo II, Granduca di Toscana, 5 dicembre 1834, p. 37

ritrovarvi per sempre»²⁸⁴.

Come già accennato l'inno non fu composto immediatamente dopo la scomparsa di Enrichetta, il poeta era rimasto in silenzio più di un anno. Infatti, il silenzio sembra più eloquente e più efficace delle parole. Sul manoscritto le parole apparentemente disperse quanto la mente del poeta incapace di superare il dolore.

*«c'est un devoir sacré qui m'oblige à rompre un silence dont vous n'aurez pas été surpris: vous savez combien des paroles peuvent être quelquefois amères à prononcer, impossibles même à trouver, par cela seul qu'elles sont vaines»*²⁸⁵.

Un'altra testimonianza circa lo strazio per la morte dell'amata è la lettera inviata dallo scrittore al padre Francesco Manera che gli consigliava di comporre versi di lutto. Manzoni così gli rispose:

*«il mio silenzio non è volontario, e che l'argomento dolorosissimo e tenerissimo ch'Ella mi propone, io m'era cimentato a trattarlo, ma è stato indarno, non rispondendo l'ingegno al sentimento»*²⁸⁶.

Possiamo facilmente comprendere quanto il dolore gli trafisse l'anima. È la rivelazione della morte, attraverso la perdita più vera e più acuta della sua vita. Nonostante l'incompiutezza del lavoro, Manzoni riuscì ad esprimere con maggiore profondità la propria disperazione e riflessione sull'imperscrutabilità dei disegni divini, presentando drammaticamente la morte dell'amatissima moglie.

«Finalmente l'angoscia avrebbe trovato una giustificazione nel raffronto tra la tremenda ma pur sempre transeunte conseguenza della morte corporale e l'insanabile effetto della morte spirituale, la "seconda morte" di Dante; e da questa giustificazione sarebbe scaturita la certezza che, finché c'è la vita dell'anima, è aperta la possibilità del ritorno a Gesù»²⁸⁷.

²⁸⁴ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, Cap. XXXVI, cit., p. 707. Fra Cristoforo parla ai due sposi ritrovati.

²⁸⁵ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, [433] A Claude Fauriel (24 febbraio 1834), cit., pp. 26-27.

²⁸⁶ Ivi, [448] A Francesco Manera (13 del 1835), p. 43.

²⁸⁷ G. PETROCCHI, *Manzoniana e altre cose dell'Ottocento*, cit., p. 94.

3.1.4. Umanità della morte

Il pensiero della morte misteriosa e verace viene introdotto certamente anche nei *Promessi Sposi*. Nessun personaggio nel romanzo può sfuggire all'incontro con la morte. Ognuno ha diversa concezione e atteggiamento nei confronti della morte, ma essa appare in comune come un'occasione nella vita.

«Quando Manzoni componeva il suo romanzo usciva via via dal doloroso pessimismo delle tragedie e non vedeva più soltanto la morte e la rassegnata soggezione alla sventura come sole forme di liberazione dalla vita dolorosa, ma sentiva la vita stessa come prova sorretta dalla fede ed animata dalla speranza»²⁸⁸.

L'episodio dedicato alla morte di Cecilia, una delle pagine più commoventi dei *Promessi Sposi*, rappresenta un'immagine sacrale in contrapposizione con le vicende precedenti di desolazione, sofferenze e disperazione. Il tema dominante di questo brano è la morte non nel senso di una fine brutale della vita, ma di un passaggio dalla vita terrena a quella soprannaturale.

La vicenda riguardante la madre di Cecilia inizia con lo sguardo di Renzo, che incontra una scena pietosa dopo aver percorso la città sconvolta dagli orrori della peste e della morte. L'episodio della madre di Cecilia suscita in lui una profonda pietà:

«Entrato nella strada, Renzo allungò il passo, cercando di non guardar quegl' ingombri, se non quanto era necessario per iscansarli; quando il suo sguardo s'incontrò in un oggetto singolare di pietà, d'una pietà che invogliava l'animo a contemplarlo; di maniera che si fermò, quasi senza volerlo»²⁸⁹.

La madre di Cecilia, malata di peste, ha perso una figlia a causa della morte nera. Ella vive in mezzo alla miseria e alla disperazione, ma affronta con spirito cristiano questa situazione straziante. La profonda dignità con cui la donna attende placidamente la fine abbracciata all'altra figlia morente, fa notare i suoi elevati sentimenti religiosi: «il dolore fermo e pacato della madre e l'intensità

²⁸⁸ M. SANSONE, *Alessandro Manzoni*, in *I Maggiori*, vol. II, C. Milano, Marzorati, 1956, p. 971.

²⁸⁹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXIV, cit., p. 661.

religiosa dei suoi sentimenti di fronte alla morte»²⁹⁰:

«c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo. Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà, e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio»²⁹¹.

Questo brano dipinge la fermezza e la forza della donna di fronte alla sventura, è come se ella si preparasse ad una festa rituale. Il suo è un dolore *ironicamente* sereno di fronte a questi eventi tragici.

Quando si avvicina un monatto alla donna per levarle la bambina morta dalle braccia si «interrompe con troppa violenza la continuità, [...] Avverti il valore di questo turpe in contrapposto alla gentile figura di quella madre»²⁹². Si rileva il contrasto tra la figura della madre e il monatto, appunto chiamato "turpe monatto" dall'autore. Tale contrasto è per nobilitare in qualche misura la protagonista. E anche «per dimostrare che la pietà è per così dire contagiosa, l'autore si spinge a formulare un'osservazione che in certo senso contrasta con il ritratto generale dei monatti»²⁹³:

«il monatto si mise una mano al petto; e poi, tutto premuroso, e quasi ossequioso, più per il nuovo sentimento da cui era come soggiogato, che per l'inaspettata ricompensa, s'affacciò a far un po' di posto sul carro per la morticina»²⁹⁴.

La pietà della madre che tratta la figlia morta come se fosse viva finisce per commuovere intimamente il monatto. Egli si sente soggiogato dall'atmosfera sacrale che ella crea. In questa scena l'autore non intende condannare moralmente i caratteri bestiali dei monatti, ma vuole mettere in luce il nuovo

²⁹⁰ C. ANGELINI, *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, cit., p. 255.

²⁹¹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXIV, cit., pp. 661-662.

²⁹² Cfr. nota 18, *I Promessi Sposi*, Raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento di Policarpo Petrocchi, Presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1992, pp. 973-974,.

²⁹³ Pier Angelo PEROTTI, *La madre di Cecilia*, in *Italianistica*, Anno 2012-N. 2, p. 71.

²⁹⁴ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXIV, cit., p. 663.

sentimento, ovvero la pietà che trasmetterà l'«insolito rispetto» e che acquisterà la valenza in una prospettiva di fede. Dai suoi comportamenti spirano una nobiltà e una dignità che derivano dal sentimento cristiano e dal controllo razionale.

La madre di Cecilia costruisce una risposta all'orrore di una situazione in cui l'umanità aggredita dalla peste e anche allo strazio di Renzo, ormai in preda alla disperazione.

La madre di Cecilia riempie la morte di umanità nell'orizzonte cristiano. La presenza della morte si allontana dall'orrore che circonda la vicenda. È vero che non soltanto la madre di Cecilia, ma anche padre Cristoforo, padre Felice e Lucia corrono tutti a riparare la disumanità e l'orrore della morte.

La donna si affida al piano della Provvidenza divina non solo rassegnandosi con serenità, ma anche rendendo umana e civilizzata la morte della figlia attraverso l'amore e la fede. La madre è pronta ad accettare il suo destino e quello delle figlie e si abbandona alla volontà divina sapendo di trovare la serenità eterna. Ella rende la morte un atto di affermazione della dignità umana:

«La madre, dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur un letto, ce l'accomodò, le stese sopra un panno bianco, e disse l'ultime parole: - addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme. Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri-. [...] passando di qui verso sera, salirete a prendere anche me, e non me sola»²⁹⁵.

Questo brano costituisce «una sorte di appuntamento nell'Aldilà - forse proprio quello che rende accettabile o controllabile il dolore -, ed esprime l'invito e la promessa di mantenere, attraverso la preghiera a vantaggio reciproco, un legame dissolubile ed eterno che, grazie alla fede, oltrepassa la vita e prevale sulla morte»²⁹⁶.

Per la madre di Cecilia, la figlia non è morta, la donna si comporta come se mandasse la figlia ad «una festa promessa da tanto tempo». Nei suoi comportamenti esteriori si manifesta un dolore immenso ma allo stesso tempo ben controllato. È la fede che dà la forza a questo dolore e che alimenta la

²⁹⁵ Ivi, XXXIV, p. 663.

²⁹⁶ Pier Angelo PEROTTI, *La madre di Cecilia*, cit., p. 72.

speranza di una vita al di là della morte, dove il legame di sentimento tra madre e figlia rimarrà eternamente.

La madre di Cecilia rappresenta i valori religiosi e civili. Ella trasforma la consegna della figlia defunta in rito. L'addio della madre di Cecilia rappresenta il vertice del *pathos* nel romanzo. Renzo, vedendo la scena di Cecilia, ne rimane colpito e inizia a pregare per la donna e per le figlie perché vengano accolte nella grazia di Dio:

«- O Signore! - esclamò Renzo: - esauditela! tiratela a voi, lei e la sua creaturina: hanno patito abbastanza! hanno patito abbastanza!»²⁹⁷

L'episodio della morte di don Rodrigo segue a quella della madre di Cecilia. Non è difficile notare che l'atteggiamento di due personaggi di fronte alla morte si contrappone.

È vero che l'episodio della morte di don Rodrigo nella stesura definitiva è ben diverso dalla prima stesura in cui viene narrata direttamente la morte del signorotto. Nella prima stesura quando don Rodrigo vede Lucia, preso dalla follia, sale su un cavallo dei monatti e lo sprona ferocemente, e cadendone successivamente muore in disgrazia²⁹⁸. Nei *Promessi sposi*, invece, la sua morte viene riferita nel dialogo tra Renzo e don Abbondio nell'ultimo capitolo lasciando in dubbio se la sua morte fosse avvenuta misericordiosamente:

«"Ho inteso," - disse Renzo [...] E cominciò a descrivere in che stato aveva visto quel povero don Rodrigo; e che già a quell'ora doveva sicuramente essere andato. " Speriamo, " concluse, " che il Signore gli avrà usato misericordia"»²⁹⁹.

²⁹⁷ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXIV, cit., p. 663.

²⁹⁸ «egli s'abbattè presso ad un cavallo dei monatti che sciolto, con la cavezza pendente, e col capo a terra rodeva la sua profenda: il furibondo afferrò la cavezza, balzò su le schiene del cavallo, e percotendogli il collo, la testa, le orecchie coi pugni, la pancia con le calcagna, e spaventandolo con gli urli, lo fece muovere, e poi andare di tutta carriera. [...] Il diavolo, rispose il monatto, l'aveva in corpo costui: è andato su e giù finch'ebbe fiato: se durava ancora, faceva crepare il cavallo: ma è crepato egli, e allora per amore o per forza ha dovuto scendere. Il Padre Cristoforo, rivolto allora a Lucia le disse: ricordatevi di pregare per questa povera anima voi, e vostro marito, per tutta la vita, e di far pregare i vostri figliuoli, se Dio ve ne concede. [...] e Don Rodrigo su la cima d'un tristo mucchio, fra lo strepito e le bestemmie, usciva dal lazzeretto per andarsene alla fossa» (*Fermo e Lucia*, Tomo IV - Capitolo IX, p. 659)

²⁹⁹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXVIII, cit., p. 729.

La peste dei *Promessi sposi* viene rappresentata come lo strumento di morte. Manzoni, presentando i comportamenti della gente colpita dalla peste, ci porta dinanzi al momento estremo dell'esistenza umana.

La peste narrata da Manzoni è quella più complessa e ricca di interpretazioni simboliche. Nella Bibbia la peste è uno dei possibili castighi che Dio invia agli uomini per i loro peccati. Cioè la peste è un "flagello di Dio" che sopraggiunge per punire gli uomini in peccato. Manzoni non contraddice affatto questa prospettiva della morte, né la accetta interamente. Preferisce lasciare aperta la questione, facendo pronunciare ai personaggi alcune interpretazioni.

Nel romanzo la peste appare come l'allegoria della morte. Essa è anche metafora del male che rovescia ogni regola umana e della natura. Questo evento sembra del tutto incontestabile, la peste diventa "impotente" innanzi alla ragione equilibrata con il sentimento religioso di una semplice donna come la madre di Cecilia.

Invece, la morte di don Rodrigo completamente si allontana da quella della madre di Cecilia. L'arrogante signorotto, tradito dai suoi bravi e consegnato ai monatti, ora si trova nel lazzaretto, miseramente.

Dopo un lungo percorso ricco di ostacoli Renzo giunge al lazzaretto dove gli sarà concesso un felice ritrovo con Lucia³⁰⁰, ma lì incontra per primo don Rodrigo, l'uomo che gli ha procurato interminabili travagli e lo ha separato per molto tempo da Lucia. Don Rodrigo «stava l'infelice, immoto; spalancati gli occhi, ma senza sguardo; pallido il viso e sparso di macchie nere; nere ed enfiate le labbra; l'avreste detto il viso d'un cadavere, se una contrazione violenta non avesse reso testimonio d'una vita tenace»³⁰¹. La malattia ha ridotto don Rodrigo in una situazione di impotenza e debolezza. Il signorotto arrogante è rimasto avvolto nell'ombra della morte. Di fronte all'antico persecutore, Renzo è invitato a compiere un atto di compassione e d'amore:

«Benedicilo, e sei benedetto. Da quattro giorni è qui come tu lo vedi, senza dar segno di sentimento. Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te: forse vuole che tu ne lo preghi con

³⁰⁰ Malgrado il voto da superare con il sostegno di Padre Cristoforo.

³⁰¹ Ivi, XXXV, p. 687.

quella innocente; forse serba la grazia alla tua sola preghiera, alla preghiera d'un cuore afflitto e rassegnato. Forse la salvezza di quest'uomo e la tua dipende ora da te, da un tuo sentimento di perdono, di compassione... d'amore!»³⁰²

Dopo la mediazione di padre Cristoforo, Renzo rinuncia ad ogni proposito vendicativo e prega per lui perdonandolo. È questo l'unico incontro tra don Rodrigo e Renzo nel romanzo, ma i due personaggi hanno un legame misterioso nel lazzaretto, cioè nel mondo sospeso tra la vita e la morte; Renzo sembra infatti simbolicamente purificarlo.

Padre Cristoforo medita: «può esser gastigo» perché se la giustizia divina non lo colpisce durante la sua vita lo osserva e aspetta per raggiungerlo nel momento della morte, come aveva esclamato Manzoni nel *Carmagnola*:

«Stolto anch'esso! Beata fu mai
Gente alcuna per sangue ed oltraggio?
Solo al vinto non toccano i guai;
Torna in pianto dell'empio il gioir.
Ben talor nel superbo viaggio
Non l'abbatte l'eterna vendetta;
Ma lo segna; ma veglia ed aspetta;
Ma lo coglie all'estremo sospir»³⁰³.

«Può esser misericordia» con la possibilità di salvezza, forse la sofferenza potrà redimere anche don Rodrigo. «Nell'agonia può trovare modo di pentirsi, e in tal caso la sofferenza è un dono della misericordia divina»³⁰⁴.

Come afferma Manzoni nella *Morale cattolica*, quando si incontra con il perdono l'animo dell'offensore sarà trasportato in una dimensione nuova. Nascerà il pentimento con cui sentirà conciliarsi con se stesso in virtù:

«per ogni sorte di colpe, lo assoggetta alla penitenza, la quale non è altro che l'aumento di tutte le virtù, e quella che fa dell'offensore di Dio un ministro umile e volontario della sua giustizia. Essa prescrive a' suoi ministri, che s'assicurino il più che possono della realtà del pentimento e del proposito; indagine che tende, non solo a impedire che s'incoraggisca il

³⁰² Ivi, XXXV, p. 688.

³⁰³ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, Coro vv. 113-120. Cfr. A. CHIARI, *Taccuino manzoniano*, 1962, p. 20.

³⁰⁴ Cfr. nota 371, *I Promessi Sposi*, a cura di Ettore Caccia, con prefazione di Mario Marazzan, Brescia, Editore La Scuola, 1976, p. 1031.

vizio con la facilità del perdono, ma a dare una più consolante fiducia all'uomo che è pentito davvero: tatto è sollecitudine di perfezione e di misericordia»³⁰⁵.

Sull'inesorabile cammino verso la morte la madre di Cecilia, consapevole e rassicurata di riunirsi alla figlia nel regno di Dio, si dimostra tranquilla e forte, invece don Rodrigo nella sua vita è stato il potente, ma di fronte alla morte ha paura e si dispera senza saper difendersi. Egli non è consapevole del fatto che la morte viene da Dio. La morte di don Rodrigo è qualcosa misteriosamente tanto grande quanto doloroso da sopportare:

«L'uomo si vide perduto: il terror della morte l'invase, e, con un senso per avventura più forte, il terrore di diventar preda de' monatti, d'esser portato, buttato al lazzeretto. E cercando la maniera d'evitare quest'orribile sorte, sentiva i suoi pensieri confondersi e oscurarsi, sentiva avvicinarsi il momento che non avrebbe più testa, se non quanto bastasse per darsi alla disperazione»³⁰⁶.

Don Rodrigo, qui, chiamato "l'uomo" senza alcun titolo nobiliare. Qui si rivela che la morte annulla ogni distinzione sociale e fa in modo che ad ognuno si presenti innanzi l'immagine della pura creatura. Per tutti verrà il giorno che aveva profetato il Padre. È «il giorno del giudizio di Dio, col quale tutti, senza esclusioni e senza privilegi, tutti debbono fare i conti, tutti i conti, per la vita e per la morte: la vita e la morte vera, quella eterna»³⁰⁷.

Un'altra emblematica di malvagio nel romanzo, l'Innominato è ben consapevole di questo fatto. Soprattutto quando gli spuntavano dubbi e angosce sull'impresa scellerata che aveva esercitato, egli è rimasto preda di timore del pensiero della morte, più precisamente del giudizio divino che sente inevitabile.

Don Rodrigo credeva di essere fuori dal cerchio della morte, ma ormai è giunto il momento del giudizio di Dio:

«Sciagurato! [...] Guarda chi è Colui che castiga! Colui che giudica, e non è giudicato! Colui che flagella e che

³⁰⁵ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Scritti filosofici*, cit., cap. VIII, p. 97.

³⁰⁶ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXIII, cit., pp. 628-629.

³⁰⁷ A. CHIARI, *Taccuino manzoniano: sintesi di vita e morte di Don Rodrigo*, in *Rivista Mensile del Comune di Como*, Inverno, 1962, p. 13.

perdona!»³⁰⁸

Manzoni si lascia scappare una parola pietosa «Sciagurato!», è questo «un preannuncio pietoso alla scena della morte sul pagliericcio. Ma, prima ancora, di trovarci davanti al moribondo, il Manzoni ci prepara l'animo alla pietà e al perdono»³⁰⁹.

Qui si rivela che il giudizio non viene operata sulla base del complesso della vita terrena, bensì sullo stato in cui si trova al momento di uscirne: «se il tempo della prova è in questa vita, l'uomo che, al finir della prova, è in stato di giustizia, è necessariamente in stato di salvezza»³¹⁰.

Nel *Cinque Maggio* Napoleone in esilio, paragonato a un naufrago che cerca inutilmente una via di scampo, alla fine si lascia sommergere dal mare, così egli si abbandona alla disperazione. Dopo una lunga lotta riceve una risposta e si affida alla mano che scende dal cielo:

«Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola:
Il Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò»³¹¹.

Nel momento solenne della morte è presente Dio, che può punire con la disperazione, ma anche concedere la serenità che consola.

Dio non è flagellatore, come crede don Abbondio³¹² tutto soddisfatto della morte del prepotente, invece è benefattore che dona la pietà e il perdono anche ai peccatori.

La sconfitta di don Rodrigo non è soltanto una conseguenza naturale della fatalità di un uomo malvagio, per questo la sua morte non va letta come un'azione punitiva della Provvidenza divina. Il tema che propone è quello della

³⁰⁸ *I Promessi Sposi*, XXXV, cit., p. 683.

³⁰⁹ Cfr. nota in *I Promessi Sposi*, commento critico di Luigi Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1940, p. 672.

³¹⁰ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Scritti filosofici*, cit., cap. IX, p. 349.

³¹¹ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 103-108, pp. 437-438.

³¹² «Vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. Sapete che l'è una gran cosa! un gran respiro per questo povero paese! [...]. E stata un gran flagello questa peste; ma è stata anche una scopa» (*I Promessi Sposi*, XXXVIII, cit., p. 732)

sospensione del giudizio, di fronte al mistero della morte. «La provvidenza, o la fatalità del racconto, non ha avuto bisogno di muovere un dito per darci il senso del contrappeso che ha scattato al momento giusto. Ha lasciato che il morto corresse ancora per le vie, salvo a toccarlo sulla spalla un momento, per vederlo franare e dissolversi. Così, si fa riassorbire dal suo destino senza neanche l'ombra di un batticuore»³¹³.

³¹³ F. ULIVI, *Manzoni Storia e Provvidenza*, Roma, Bonacci Editore, 1974, p. 114.

CAPITOLO IV

4.1. La serenità della morte

Il nucleo concettuale del presente capitolo verterà sulla morte come valore catartico nelle tragedie manzoniane. Vale la pena di soffermarsi, innanzitutto, sull'atteggiamento dei personaggi nei confronti del momento estremo. La morte insieme alla sofferenza è la realtà che fa parte dell'esistenza umana e a cui non ci si può sottrarre. Pur essendo esse comuni a tutti gli uomini, si presentano diversificate a secondo di chi le vive e come le vive.

Le tragedie, in genere, finiscono in una situazione di cupa tristezza, spesso interpretata dalla scena luttuosa della morte. Lord Byron, appunto, scriveva: «Tutte le tragedie finiscono con una morte, tutte le commedie con un matrimonio»³¹⁴, dunque la morte è un congedo indispensabile per rappresentare un finale tragico al punto che non può essere considerata una novità nelle opere tragiche.

È naturale che anche le tragedie manzoniane finiscano con la morte, ma Manzoni presenta una prospettiva della morte abbastanza singolare e viva. È «un guardare non tanto dalla vita alla morte, quanto piuttosto dalla morte alla vita: così che accade, nell'opera sua, che la morte rappresenti un culmine e, per così dire, un luogo estremamente sublime e come uno spiritualissimo vertice»³¹⁵.

³¹⁴ Lord BYRON, *Don Giovanni*, Canto III, in *Opere complete di Lord Byron*, voltata dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi, Padova, Coi tipi della minerva, 1842, p. 1100.

³¹⁵ C. FUMAGALLI, *Poesia della morte nell'opera manzoniana*, in *Atti del V° Congresso*, a cura del Comune di Lecco, Nazionale di Studi Manzoni, 1961, p. 287.

È interessante notare che lo sguardo dell'autore muove da questa sommità verso la vita terrena, non al contrario. Per lo scrittore lombardo, la morte non è in opposizione alla vita, anzi il pensiero della morte è collegato a quello della vita. La morte è ciò che dà senso alla vita e non è affatto un pensiero pessimistico.

Manzoni, sciogliendo il tragico senso della morte in una superiore visione provvidenziale, fa raggiungere ai protagonisti una maggiore tranquillità e serenità.

4.1.1. L'unica prospettiva contro l'ingiustizia

In generale, accettare la morte sia propria che delle persone care è un esercizio lugubre e deprimente. Se fosse una morte ingiusta e immeritata, sarebbe molto più difficile sopportarla. La vicenda di Carmagnola mostra il miglior modo di affrontare la morte, che è straordinariamente eroico.

Quando Carmagnola si rende conto di esser caduto nella trappola tesa dalle autorità veneziane e poi viene condannato a morte, si rivolge al Doge con maggior sdegno e dimostra grande fermezza davanti alla morte segnata dall'infamia.

Nell'addio del Conte si rivela la consapevolezza dolorosa della realtà di morire come un colpevole anziché morire gloriosamente in campo vicino ai compagni di battaglia come un guerriero:

«O campi aperti!
O sol diffuso! o strepito dell'armi!
O gioia de' perigli! o trombe! o grida
De' combattenti! o mio destrier! tra voi
Era bello il morir. Ma... ripugnante
Vo dunque incontro al mio destin, forzato,
Siccome un reo,»³¹⁶

Di fronte a tale triste sorte il Conte, avvicinandosi più il momento estremo, prova una calma e un conforto assoluti. Carmagnola, in quanto soldato, era «avvezzo da lungo a contemplar la morte»³¹⁷ sui campi di battaglia, perciò attendere la morte ormai non è duro in sé e per sé. Il Conte abbraccia la morte con gratitudine, considerandola un dono di Dio.

Al momento della catastrofe, Carmagnola non sceglie una ribellione come l'eroe tragico classico, ma il perdono. La disperazione iniziale, di fronte all'oscura barriera della morte, ben presto si trasforma in coraggio. L'eroe pronuncia espressioni di coraggiosa fiducia nell'eterno dono dell'amor di Dio:

«No, mia dolce Matile; il tristo grido

³¹⁶ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto V, Sc. V, vv. 232-238, p. 165.

³¹⁷ «Avvezzo /io son da lungo a contemplar la morte, /e ad aspettarla. Ah! sol per voi bisogno /ho di coraggio; e voi, voi non vorrete /tormelo, è vero? [...] /Godiam di questo abbracciamento: è un don del cielo anch'esso». Ivi, Atto V, Sc. V, vv. 255-263, pp. 132-133.

Della vendetta e del rancor non sorga
 Dall'innocante animo tuo, non turbi
 Quest'istanti: son sacri. Il torto è grande;
 Ma persona, e vedrai che in mezzo ai mali
 Un'altra gioia anco riman. La morte!
 Il più crudel nemico altro non puote
 Che accelerarla. Oh! gli uomini non hanno
 Inventata la morte: ella saria
 Rabbiosa, insopportabile: dal cielo
 Essa ci viene; e l'accompagna il cielo
 Con tal conforto, che nè dar nè torre
 Gli uomini ponno»³¹⁸.

Nella fase finale, si stacca anche dalle «empie gioie»³¹⁹ della vendetta contro Filippo Visconti. Egli esprime la morte come una gioia sublime e accetta il proprio destino serenamente. Carmagnola afferma che la morte non è qualcosa che gli uomini possano indurre da sé, ma è un dono di Dio, un conforto che Egli dà agli uomini. «Sulla morte di quel valoroso condottiero aleggia un po' dell'anima della fragile Ermengarda: l'universalità del cristianesimo conforta ugualmente quelle due anime così diverse, e non stona neppure nello spirito di un guerriero»³²⁰.

Nella dolcezza del perdono e nell'accettazione serena del proprio destino l'eroe trova «un'altra gioia». Il Conte ormai non pensa con la logica umana, ma con quella divina. La morte fa parte del progetto provvidenziale di Dio.

Su questa terra il bene non può trionfare sul male, i buoni non possono affermare un po' di giustizia. L'attuazione della giustizia è negata dalla storia umana, ma la vera giustizia si trova nel perdono:

«E nelle avversità, le consolazioni sono per l'animo umile, che si riconosce degno di soffrire, e prova il senso di gioia che nasce dal consentire alla giustizia. Riandando i suoi falli, le avversità gli appariscono come correzioni d'un Dio che perdonerà, e non come colpi d'una cieca potenza; e cresce in dignità e in purezza, perchè, a ogni dolore sofferto con rassegnazione, sente cancellarsi alcuna delle macchie che lo deformavano. Che più? arriva fino a amare l'avversità stesse, perchè lo rendono *conforme all'immagine del Figliuolo di Dio*;

³¹⁸ Ivi, Atto V, Sc. V, vv. 275-287, p. 134.

³¹⁹ Ivi, Atto V, Sc. IV, v. 246, p. 166.

³²⁰ A. MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, cit., p. 178.

e invece di perdersi in vane e deboli querele, rende grazie in circostanze, nelle quali, se fosse abbandonato a sè stesso, non troverebbe che il gemito dell'abbattimento, o il grido della ribellione»³²¹.

L'avvento del cristianesimo ha rovesciato la concezione della morte. La morte è un passaggio e non la fine di tutto. Dunque «nulla da temer più resta»³²² dinanzi alla morte perché la soglia della morte è ormai stata sorpassata con il conforto che la accompagna. La morte che viene da Dio è la confortatrice sia di chi muore sia di chi resta:

«amare, il vedo,
Vi pimbano sul cor; ma un giorno avrete
Qualche dolcezza a rammentarle insieme»³²³.

La grandezza del Conte si manifesta in maniera maggiore: l'odio si trasforma in amore, la vendetta in perdono, l'ira in pace. Carmagnola, dopo aver sviluppato tutti i sentimenti del suo ideale cristiano, accetta la morte serenamente.

In effetti, la morte del Conte è la conseguenza d'ingiustizia e allo stesso momento essa è l'unica prospettiva contro l'ingiustizia. Come abbiamo già osservato, il Conte è vittima innocente di oscuri intrighi politici e condannato a morte ingiustamente per tradimento. «La sua morte non era soltanto una sfacciata violazione della giustizia nei riguardi di una persona umana, che è e deve essere sempre sacra: ma era anche una schiacciante testimonianza di un deplorable sistema politico e morale, provocato dalla inconsulta ambizione dei pochi a rovina perpetua dei più»³²⁴.

La morte ingiusta di un giusto induce alla riflessione morale sulla giustizia e realtà storica. Carmagnola ribadisce la sua innocenza con piena consapevolezza della propria moralità:

«E quindi, se tu riedi al campo,
saluta i miei fratelli, e dì lor ch'io
moio innocente: testimon tu fosti

³²¹ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Scritti filosofici*, cit., Cap. XVII, p. 420.

³²² A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto V, Sc. V, v. 349.

³²³ Ivi, Atto V, Sc. V, vv. 288-290.

³²⁴ A. CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, cit., p. 263.

dell'opre mie, de' miei pensieri, e il sai.
Dì lor che il brando io non macchiai con l'onta
d'un tradimento: io nol macchiai: son io
tradito»³²⁵.

La «tragica lucidità morale dalla quale sono posseduti tutti gli eroi manzoniani prima di varcare la soglia dell'ignoto e per la quale intuiscono, come in una subitanea rivelazione interiore, l'infinita vanità delle passioni che hanno turbata la loro vita e la divina potenza rasserenatrice della bontà, dell'umiltà, del perdono, essi la trovano su quelle stesse cime del pensiero cristiano dall'alto delle quali il Bossuet contempla l'esistenza travagliata degli illustri defunti da lui commemorati»³²⁶.

L'impotente lotta contro l'ingiustizia del potere trova una prospettiva nel senso religioso. La rassegnazione cristiana, un possente mediatore, fa trovare al protagonista una vittoria grande e autentica rimediando alla sua ingloriosa morte. Nella morte il giusto riceve finalmente la giustizia, «perché quando a seguire la giustizia non c'è altra strada che la morte, è certo per noi che Dio ci ha segnata quella per arrivare a Lui»³²⁷. Emerge dalla storia una legge superiore, ovvero la legge cristiana, capace di consolare gli oppressi dal destino. Come è noto, Manzoni manifesta una profonda sfiducia nella giustizia umana. La giustizia superiore che si trasfigura nella compassione, nella comprensione, nella misericordia, nel perdono rinvigorisce l'animo e la ragione dell'eroe. La spiritualità religiosa dell'autore sorge costantemente in tutta la tragedia e tocca il culmine nella scena di morte. Gli eroi tragici manzoniani, dopo aver sofferto, in punto di morte offrono il dono del perdono ai nemici.

Nei primi atti il Conte viene mostrato soltanto come un condottiero che ha raggiunto un alto grado di prosperità e di potenza, ma nell'atto finale si veste dei sentimenti religiosi³²⁸ e il protagonista diventa un vero eroe.

³²⁵ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto V, Sc. V, vv. 325-331.

³²⁶ A. GALLETTI, *Manzoni, Shakespeare e Bossuet*, in *Saggi e studi*, cit., p. 20.

³²⁷ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Opere morali e filosofiche*, cit., cap. III, p. 36.

³²⁸ *Il Conte di Carmagnola* fu cominciato ai primi del 1816. Nel 1817 l'autore mise in sospenso il *Carmagnola* per intraprendere un'altro lavoro. Manzoni aveva dato precedenza alla "*Morale cattolica*". Nell'estate del 1819 riprese il lavoro sul *Carmagnola* e la prima tragedia fu stampato ai primi del 1820.

Si nota nella lettera del 26 luglio del 1819 scritta a Fauriel: «J'ai repris ma tragédie au

È degno di rilevare che nelle tragedie manzoniane la morte non è un esito tragico, ma «uno spiritualissimo culmine come il più alto e il più vasto luogo del teatro manzoniano»³²⁹. La luce della religione splende sul suo cammino come una speranza.

La sua serena accettazione della morte sta ad indicare anche la risoluzione del conflitto interiore tra natura e volontà. «Carmagnola scioglie le sue contraddizioni e passa dalla ribellione alla necessità dell'abbandono alla sorte non come atto passivo, ma, al contrario, di forte impegno speculativo...»³³⁰.

4.1.2. L'atto di fedeltà contro le «arti inique»

Nelle tragedie manzoniane, nemmeno la morte di un personaggio meno importante è di minor significato. Lo dimostra Anfrido, lo scudiero del giovane re.

Anfrido difende il valore di fedeltà ad ogni costo, egli stesso rappresenta il segno della fedeltà. Una delle parole che tornano spesso nell'*Adelchi* è la "fedeltà". Anche nella mente di Guntigi, uno dei traditori, fa capolino di continuo questa parola. Il duca longobardo considera la fedeltà come il grido del vinto, invece il tradimento come un «gran disegno»³³¹:

«Fedeltà? - Che il tristo amico
Di caduto signor, quei che, ostinato
Nella speranza, o irresoluto, stette
Con lui fino all'estremo, e con lui cadde,
Fedeltà! fedeltà! gridi, e con essa
Si consoli, sta ben»³³².

commencement de ce mois pour l'achever avant mon départ, et en laisser le manuscrit ici pour l'impression. Je n'en avais que deux actes de versifiés; j'ai écrit le troisième en douze jours, Dieu sait comment, et je suis avancé dans le 4.ème». (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, [123], cit., p. 184)

Quando fu pubblicato *Il Carmagnola* appariva «trasformato dal processo di cristianizzazione vissuto dal suo autore in seguito alla pubblicazione della *Morale cattolica*». (CRISTIANA GRESPAN, *Tracce umanistiche per una rilettura del "Conte di Carmagnola"*, in *Lettere italiane*, Anno 2012 -N.3, L.S. Olschki, Firenze, 2012, p. 379)

³²⁹ C. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 287.

³³⁰ A. GUIDOTTI, *op. cit.*, p. 86.

³³¹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Sc. III, v. 251, p. 169.

³³² Ivi., Atto IV, Sc. III, vv. 252- 257, p. 169.

Guntigi, proseguendo le riflessioni sulla fedeltà, continua a giustificare il suo tradimento con il male altrui, per di più crede di aver ricevuto il consenso di Dio:

«- Ma quando
Tutto perder si puote, e tutto ancora
Si può salvar; quando il felice, il sire
Per cui Dio si dichiara, il consacrato
Carlo un messo m'invia, mi vuole amico,
M'invita a non perir, vuol dalla causa
Della sventura separar la mia...»³³³

Il duca traditore, avendo una storta definizione di fedeltà come una giustificazione del suo tradimento, comanda al suo scudiero Amri di essere il suo complice fedele. Guntigi sostiene che se è il coraggio nell'affrontare il pericolo ciò che è degno di stima, correre il rischio del tradimento è un atto più coraggioso che buttarsi in battaglia.

Per lo scudiero di Adelchi la fedeltà non si deve piegare al compromesso per gli interessi personali. La fedeltà di Anfrido appunto mette in rilievo la viltà e l'opportunismo dei duchi e soldati longobardi. Nella tenda di Carlo la scena dei vili traditori e quella di Anfrido fedelissimo ferito a morte si incrociano significativamente. Anfrido combatte per serbare la fedeltà, in efficace contrasto con la scena dei duchi traditori che si arrendono a Carlo accettando il tradimento. Anfrido potrebbe salvarsi, ma si vota invece al sacrificio per il suo amico reale. Egli sceglie senza indugio la morte in battaglia da valoroso guerriero. Dopo l'ultima battaglia Anfrido vuole morire in solitudine:

«ci pregò che, posto
Ogni rancor, sull'aste nostre ei fosse
Portato lungi dal tumulto»³³⁴.

Manzoni dà spazio anche ad un personaggio minore, permettendogli di esprimersi e imponendogli così un ruolo rilevante.

Come si è accennato nel capitolo precedente, Anfrido mette in risalto la grande

³³³ Ivi, Atto IV, Sc. III, vv. 258-264, p. 169.

³³⁴ Ivi, Atto III, Sc. VII, vv. 258-261, p. 141.

e infelice anima di Adelchi e trasmette al suo signore la forza di agire. Oltre a ciò l'episodio dello scudiero, mettendo in luce il valore di fedeltà feudale, porta l'attenzione sul piano della coscienza dei singoli e la loro capacità di bene o di male. Russo rileva appunto che la morte di Anfrido è «una protesta contro quell'area arte da ladroni che è la Guerra e contro le perfidie del tradimento altrui»³³⁵. La morte di Anfrido è di «alta efficacia morale, illuminando della luce diffusa del sentimento cavalleresco e cristiano la buia campagna della storia, fatta di passione e di violenza»³³⁶.

La rappresentazione della morte di Anfrido è una premessa della visione artistica dell'autore sul tema della morte con un profondo sentimento cristiano. «Il tema della morte ha qui come un assaggio e una prova stilistica, ed è destinato a sviluppi, a variazioni formali, a più intense prese di coscienza, ad angosciosi compianti per una condanna irrevocabilmente decisa dal destino»³³⁷. La morte di Anfrido allude efficacemente alla sorte dei due protagonisti, Adelchi ed Ermengarda. In particolare, porterà Manzoni a realizzare l'interpretazione estetica e morale in maniera armonica con il tema della morte.

4.1.3. La soluzione del contrasto fra eros e fede

L'atto quarto di *Adelchi* si apre con un tono femminile di dolce rassegnazione. La prima scena dell'atto è dedicata ad Ermengarda, la sposa ripudiata da Carlo Magno. La vicenda si svolge nel convento di Brescia, dove la principessa si è rifugiata con il proposito di morire lontana dal mondo, e tanto vicina a Dio. Ermengarda, circondata dalle suore, è ormai stanca di soffrire e confida nella morte per quietare il suo animo addolorato:

«Sento una pace
Stanca, foriera della tomba: incontro
L'ora di Dio più non combatte questa
Mia giovinezza doma; e dolcemente,

³³⁵ L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, cit., p. 103.

³³⁶ E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, cit., p. 65.

³³⁷ G. PETROCCHI, *Manzoni Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 89.

Più che sperato io non avrei, dal laccio
L'anima, antica nel dolor, si solve»³³⁸.

La sua anima fiaccata approda alla pace nel pensiero della morte cristiana che aveva desiderato «dolcemente». Ermengarda dichiara la volontà di distaccarsi dal mondo e dalla passione per Carlo. Ella è ormai tutta nel dominio di Dio e «all'orlo estremo della vita»³³⁹ perdona e prega per quelli che soffrono e per quelli che fanno soffrire:

«pel padre
Io pregherò, per quell'amato Adelchi,
Per te, per quei che soffrono, per quelli
Che fan soffrir, per tutti»³⁴⁰.

Questa donna ingenua esprime ad Ansberga le sue ultime volontà tra cui quella di conservare l'anello nuziale nella tomba e di inviare il suo perdono a Carlo per averla ripudiata. La sorella badessa esorta Ermengarda a dimenticare ogni umana cosa ed a farsi monaca, ma la donna lo rifiuta dichiarando esplicitamente che il suo cuore appartiene ad un altro:

«Felici voi! felice
Qualunque, sgombro di memorie il core
Al Re de' regi offerse, e il santo velo
Sovra gli occhi posò, pria di fissarli
In fronte all'uom! Ma - d'altri io sono»³⁴¹.

Il nodo nuziale, per Ermengarda, è indissolubile in quanto esso è «il don di Dio». La regina vuole interpretare la volontà divina mantenendosi fedele al vincolo del matrimonio. Ansberga, per troncare la speranza vana, informa la sorella delle «nuove inique nozze»³⁴² di Carlo. Ermengarda, essendo ancora innamorata di lui, cade nella follia. La scena del delirio tocca il culmine lirico-drammatico.

La scena di follia³⁴³, piuttosto comune nell'opera italiana e francese nei primi

³³⁸ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Sc. I, vv. 15-20, p. 154.

³³⁹ Ivi, Atto IV, Sc. I, v. 52, p. 155.

³⁴⁰ Ivi, Atto IV, Sc. I, vv. 44-47, p. 155

³⁴¹ Ivi, Atto IV, Sc. I, vv. 98-102, pp. 156-157.

³⁴² Ivi, Atto IV, Sc. I, vv. 122-123, p. 158.

³⁴³ «Follia e teatro sono strettamente connessi fin dalle origini: lo smarrimento e il furore del personaggio tragico (da Aiace ai suoi colleghi), i vari tipi di perdita di sé nell'ebbrezza sensuale

decenni dell'Ottocento, offre l'occasione alla protagonista di sfogare i propri profondi sentimenti e all'autore di rendere un carattere drammatico. «Il delirio, dunque, è la forma di discorso che lo scrittore adotta per superare le soglie del «cor segreto» e del «labbro pudico» di Ermengarda e permettere l'espressione dell'altrimenti non dicibile»³⁴⁴.

Nella scena del delirio di Ermengarda emerge lo scoppio dei sentimenti forti e passionali di una donna consapevole che il suo uomo ormai appartiene ad un'altra donna. Ella invano spera che sia tutto un sogno e che, al risveglio, Carlo le chieda la ragione del suo pianto e del suo affanno. La donna prova amore per il nemico della patria, colui che è ormai l'avversario mortale del padre e del fratello. Il suo amore diventa ossessione.

Lo sfogo emozionale appare in contrasto con la volontà della morte cristiana a cui precedentemente cercava di affidare, ella ora dimostra ancora legata alle passioni terrene. Dunque, in Ermengarda c'è un'intima contraddizione tra ciò che ella afferma e ciò che ella vive. L'amore di Ermengarda esplode in una passione tremenda:

«Amor tremendo è il mio.
Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai; tu eri mio: sicura
Nel mio gaudio io tacea; né tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto»³⁴⁵.

Ermengarda manifesta il sentimento religioso e il sentimento amoroso allo stesso tempo. Questi due ordini di sentimento che coesistono in lei la porteranno a cercare la morte cristiana. Dopo il delirio, sentendo sopraggiungere la morte, Ermengarda afflitta finalmente si rassegna in pace

dell'eros e del vino o nell'equivoco comico (da Sosia in poi) lo rappresentano da secoli, Le tragedie antiche profetizzavano necessaria la psicoanalisi, con i loro catartici e sempre diversificati ritorni alle fonti della sofferenza [...] Nella tradizione scenica occidentale la scena di pazzia, collegata a questo profondo contesto, diventa dunque un topos drammaturgico - in gran voga soprattutto nel secolo diciassettesimo nelle sublimi varianti di Amleto, di Sigismondo o di Fedra -» (MARZIA PIERI, *Ossessioni, deliri e trance: la recita della pazzia nel teatro borghese italiano*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2006, p. 345)

³⁴⁴ C. ANNONI, *op. cit.*, p. 154.

³⁴⁵ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Sc. I, vv. 148-153, p. 160.

accorgendosi «ch'Ei giunge»³⁴⁶. «All'amore divino ricorre per semplice rimedio, come al mancato amore umano, e per un rimedio»³⁴⁷.

La vicenda di Ermengarda coinvolta dalla forte tensione emotiva è l'unica nell'insieme della produzione manzoniana, che dà spazio a rappresentazioni del tema dell'eros. Ermengarda «diventa il personaggio vettore di un tema mai affrontato altrove con lo stesso vigore e lo stesso successo da Manzoni, quello dell'amore che coinvolge i sensi oltre il cuore, e della dolorosa necessità della sua rimozione»³⁴⁸.

Il tema amoroso e passionale era un tema molto ricorrente nel teatro francese, che non affascinava abbastanza il poeta. In effetti, «la figura di Ermengarda non è una concessione alla poetica dei tragici francesi, che davano la preferenza alla passione amorosa. Il Manzoni introduce spesso nel teatro e nel romanzo le figure femminili, che portano una nota di serenità o di rassegnazione nel mondo affannato dei figli di Adamo»³⁴⁹. In realtà, al poeta non interessa molto interpretare una scena d'amore, la figura di Ermengarda viene costruita per mettere in risalto la superiorità della cristianità attraverso la sensibilità femminile. La contraddizione di Ermengarda, come quella di Adelchi permette all'autore di affermare che nell'accettare la visione cristiana si può ottenere un riscatto ultraterreno.

La vicenda di Ermengarda rappresenta una delle scene più belle delle opere manzoniane. Essa, soprattutto, tocca il vertice artistico nel coro. Nella tragedia Ermengarda non è solo la protagonista del delirio, ma anche oggetto dell'affetto del poeta nel coro. Silvio D'Amico esponeva la sua ammirazione per la scena meravigliosa di questa donna: «poche scene conta il teatro europeo, e quello italiano nessuna, paragonabili a questo capolavoro di pudore e di passione»³⁵⁰.

Il coro si apre riesumando liricamente la tragica situazione della donna. L'autore si rivolge alla donna invitandola a sgombrare la mente dai «terrestri ardori» ed abbandonarsi a Dio:

³⁴⁶ Ivi, Atto IV, Sc. I, v. 210, p. 162.

³⁴⁷ F. D'OVIDIO, *Nuovi studi manzoniani*, Milano, Ulrico Hoepli, 1908, p. 59.

³⁴⁸ F. FIDO, *La tragedia nella prima metà del 1800*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 869.

³⁴⁹ E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, cit., p. 79.

³⁵⁰ S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, vol. III, Milano, Garzanti, 1953, p. 122.

«Sgombra, o gentil, dall'ansia
mente i terrestri ardori;
leva all'Eterno un candido
pensier d'offerta, e muori:
fuor della vita è il termine
del lungo tuo martir»³⁵¹.

Nel coro si riprende dall'autore il tema del contrasto fra la spinta dell'eros e la fede cristiana. «Manzoni, in Ermengarda, vuol cogliere questo momento, rappresentare la lotta tra il misticismo e il cuore, tra l'amore profano nella vita e pur resistente, e il cielo, che con pensieri di pace chiama su quella donna e vuol staccarla dalla terra»³⁵².

Le passioni terrene della donna sono definite come «l'empia virtù»³⁵³ che la mette a dura prova. Questa spietata forza dell'amore ormai affatica e il cuore rivolge verso «i placidi gaudii» di un altro amore, ossia quello di Dio. Ma dopo il breve tempo, l'amore acquietato ritorna indomabile richiamando al consueto dolore le immagini distolte dal pensiero all'amore di Dio:

«ratto così dal tenue
obblio torna immortale
l'amor sopito, e l'anima
impaurita assale,
e le sviate immagini
richiama al noto duol»³⁵⁴.

Qui, si nota la debolezza della volontà di reprimere la passione terrena da parte di Ermengarda. Invece l'autore vuole smorzarla nel suo personaggio e far trionfare l'aspetto religioso. Manzoni ha molto a cuore la messa in scena degli aspetti più conflittuali dell'animo umano. Secondo Manzoni la mente umana è profondamente legata all'irrazionale che determina la contraddizione. La coscienza umana viene spesso dominata dalla violenza delle pulsioni degli istinti, ma la coscienza è in grado di opporsi al dominio delle pulsioni in una prospettiva religiosa.

Ermengarda non è un personaggio che affronta un impegno storico come

³⁵¹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Coro, vv. 13-18, p. 154.

³⁵² F. De SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, cit., p. 126.

³⁵³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Coro, vv. 67-68, p. 165.

³⁵⁴ Ivi, Atto IV, Coro, vv. 79-84, p. 165

Adelchi e Carlo. Infatti, nella storia ufficiale non c'è nessuna traccia della protagonista. Neanche nella tragedia questa donna sembra aver alcuna funzione nell'evolversi degli eventi, per di più potrebbe apparire come una "donna vivente non esiste" come la chiama De Sanctis. Il critico sostiene che Ermengarda «apparisce quando non vive più sulla terra, non ha più storia. Che diventa? Un personaggio lirico, non drammatico. Che le rimane? Lamentare il suo stato; e non potendo rifar la sua vita, trovarne una nuova nel suo mondo interiore. Ed ella va a chiudersi in un monastero»³⁵⁵.

È vero che Ermengarda rimane isolata, lontana da altri personaggi e vicende e combatte soltanto con se stessa, ma non è un personaggio che rimane solo sullo sfondo del dramma. Ermengarda, a suo modo, è un personaggio drammatico. Secondo l'opinione di Russo l'eroina vive la contraddizione in modo drammatico come tutti gli altri personaggi drammatici della tragedia, la quale maggior espansività si manifesta in una specie di perpetuo soliloquio³⁵⁶. Per questo Ermengarda è un'eroina solitaria. La sua solitudine viene determinata dalla sua volontà e viene segnata fin dall'inizio. Ella decide di chiudere gli occhi lontano dal conforto familiare e sceglie la solitudine:

«ove la mia diletta
Suora, oh felice! la sua fede strinse
A quello Sposo che non mai rifiuta,
lascia ch'io mi ricovri. A quelle pure
Nozze aspirar più non poss'io, legata
D'un altro nodo; ma non vista, in pace
Ivi potrò chiudere i giorni»³⁵⁷.

La sua vicenda personale, «non storica, occupa una parte rilevante anche nello spazio non propriamente destinato alla poesia: solo in questo caso, cioè per un personaggio tutto sommato 'ideale', le ragioni del cuore hanno potuto, dunque, prevalere sul silenzio della storia»³⁵⁸.

Ermengarda, per Manzoni cattolico, è evidentemente una figura tanto importante e significativa quanto Lucia dei *Promessi Sposi*. Le figure

³⁵⁵ F. De SANCTIS, *Manzoni studi e lezioni*, cit., p. 139.

³⁵⁶ Cfr. L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, cit., p. 85.

³⁵⁷ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto I, Sc. III, vv. 241-247, p. 100.

³⁵⁸ Isabella BECHERUCCI, *Sulla 'crisi' dell'Adelchi*, in *Rivista di Letteratura italiana*, 12, 1994, 2-3, p. 400.

femminili sono spesso portatrici di sentimenti ed ideali religiosi. Ermengarda e Lucia sono le figure emblematiche del panorama letterario di Manzoni. Entrambe le figure sono accomunate dal sentimento dell'amore e costrette ad allontanarsi dall'uomo innamorato per ragioni inconferenti. Ma la principessa longobarda ha una figura molto più tragica ed emotiva della giovane contadina dei *Promessi Sposi*.

Ermengarda confessa di provare un amore che è tremendo. Invece l'amore di Lucia è solenne ed ella non si lascia mai sopraffare dal suo sentimento amoroso a discapito di quello religioso e perfino riesce a sacrificare il suo amore, donandosi alla Vergine³⁵⁹.

Lucia aspetta che il suo «sospiro segreto del cuore» venga austeramente consacrato come espresso nella parte conclusiva del capitolo ottavo dei *Promessi Sposi*:

«Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio!»³⁶⁰.

La donna del romanzo mostra il suo amore quieto e sacro, che rimane coerentemente su un piano spirituale. Ella segue fedelmente i comandamenti della religione che la aiuta a vincere la sofferenza. «Lucia impersona la religiosità tradotta nelle forme del viver quotidiano che consente di attraversare positivamente il conflitto, e di raggiungere il fine lieto e giusto»³⁶¹. Lucia riesce a fondere amore e fede vivendo l'uno e l'altra in termini etico-religiosi mentre l'eroina dell'*Adelchi* rappresenta la dimensione tragica del conflitto tra l'eros e la fede non riuscendo a rinunciare al suo innamorato. Ermengarda fa fatica a trovare la forza per continuare a vivere. La contraddizione di

³⁵⁹ «o Vergine santissima! Voi, a cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'avete consolata, voi che avete patito tanti dolori, e siete ora tanto gloriosa, e avete fatti tanti miracoli per i poveri tribolati; aiutatemi! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, o Madre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra». (*I Promessi Sposi*, XXI, cit., p. 404)

³⁶⁰ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cit., cap. VIII, p. 163.

³⁶¹ Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998. p. 68.

Ermengarda può essere risolta solo dalla prospettiva della morte e dell'abbandono a Dio.

Nonostante le divergenze tra le due figure, esse rappresentano entrambe un ideale fondamentale, l'amore, che impernia la loro storia. Ermengarda è considerata come una «perfetta creatura poetica, espressione della stessa religiosità del Manzoni, adorna di bel manto terreno, che copre le corpulenze della storia e della morale. In quella figura il poeta traduce interamente gl'ideali della sua ragione drammatica e della nuova tragedia, che senza dipartirsi dalla rappresentazione delle passioni attuata nel teatro greco, nello Shakespeare, in Racine e in Alfieri, soddisfata alle esigenze cristiane del Bossuet e del Nicole»³⁶².

La morte di Ermengarda è vista come definitiva risposta ad una condizione di sofferenza e al dissidio tra le due parallele irriducibili, tra l'amore inesauribile e la fede. Infatti, solo la morte cristiana significativamente può far ritornare Ermengarda pura e serena e raggiungere una pace:

«Muori; e la faccia esanime
si ricomponga in pace;
com'era allor che improvida
d'un avenir fallace,
lievi pensier virginei
solo pingea»³⁶³.

La sua morte, dunque, si presenta come soluzione ai mali della vita e viene intesa come la nave di un'esistenza tormentata che approda in un porto³⁶⁴

³⁶² E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, cit., p. 85.

³⁶³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Coro vv. 109-114, p. 166.

³⁶⁴ Cfr. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004, Sonetto 126, vv. 14-26, p. 583.

«S'egli è pur mio destino
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
et torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa

dominato dalla pace divina. La scena di Ermengarda testimonia il fatto che la morte può anche essere desiderata, invocata con serenità.

La contraddizione tra i terrestri ardori e la fede, messa in luce sia nella prima scena che nel coro, viene risolta in pieno favore del pensiero cristiano. La sofferenza che Dio impone ai giusti fa trovare un premio fuori della vita. Nel coro l'autore così accompagna la donna fragile al suo estremo passo, votata alla morte con tanta dolcezza. Dunque la morte è «un commiato augurale che soavemente esorta e conforta questa fragile creatura a ritrovare l'antica e fanciullesca innocenza dei pensieri»³⁶⁵.

La poesia di Ermengarda richiama ancora il *Canzoniere* di Petrarca per quanto riguarda il tema dell'amore come conflitto interiore. Petrarca, nel *Canzoniere*, pone in primo piano il dramma interiore dell'autore che è incapace di rinunciare al suo legame con i piaceri terreni: dal desiderio di gloria letteraria all'amore per Laura. Questi distolgono il poeta da Dio e dalla salvezza dell'anima. L'esistenza emotiva e spirituale del poeta giunge al termine. È questa profonda stanchezza che lo spinge a rivolgersi a Dio, nella speranza di trovare in Lui la pace eterna³⁶⁶. L'ultima poesia è con una lunga preghiera alla Vergine, affinché gli sia concessa la grazia divina³⁶⁷. L'amore terreno è stato abbandonato per una condizione superiore.

fuggir la carne travagliata et l'ossa».

³⁶⁵ C. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 288.

³⁶⁶ Cfr. *Canzoniere*, Sonetto 363, vv. 9-14.

«Fuor di man di colui che punge et molce,
che già fece di me sì lungo stratio,
mi trovo in libertate, amara et dolce;
et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio,
che pur col ciglio il ciel governa et folce,
torno stanco di viver, nonché satio».

³⁶⁷ Cfr. *Canzoniere*, cit., Sonetto 366, vv. 125-137.

«per le tue man' resurgo,
Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
Scorgimi al miglior guado,
et prendi in grado i cangiati desiri.
Il dì s'appressa, et non pòte esser lunge,
sí corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,
e 'l cor or coscientia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace».

Il divario tra il dramma di Petrarca e quello di Ermengarda risiede nel fatto che la vicenda della principessa longobarda rimanda alla generale vicenda dell'umanità. Il pensiero si rivolge ad altre donne infelici, consumate e già morte a causa del dolore:

«Nel suol che dee la tenera
Tua spoglia ricoprir,
Altre infelici dormono,
Che il duol consunse;»³⁶⁸.

Il dramma di Ermengarda «è accomunato, con umano sentimento di solidarietà, a quello di tutta una gente che soffre [...] esso diventa universale fino ad assurgere a una sfera superiore ed eterna, che trascende gli eventi storici»³⁶⁹.

4.1.4. Provvida Sventura

Nelle sue tragedie Manzoni introduce il concetto di "Provvida sventura". I due giovani principi nell'*Adelchi* subiscono una sorte diversa da quella della loro origine presentata come una stirpe di oppressori violenti e sanguinari. Essi, al momento della morte, si trovano nel piano della divina Provvidenza.

Manzoni vede nella sofferenza un segno della presenza di Dio. Secondo l'autore la sventura è un disegno invisibile di Dio che agisce nella storia. La sventura è un privilegio di grazia divina che tocca soltanto ad alcuni personaggi come afferma Carmagnola:

«Allor che Dio sui boni
Fa cader la sventura, ei dona ancora
Il cor di sostenerla. Ah! pari il vostro
Alla sventura or sia»³⁷⁰.

Adelchi stesso dice che egli muore per volere della Provvidenza e bisogna accettarla:

«io vengo
Senza aspettar che tu mi chiami; il posto

³⁶⁸ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Coro, vv. 89-92, p. 165.

³⁶⁹ G. CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, cit., p. 64.

³⁷⁰ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Atto V, vv. 259-262, p. 133.

Che m'assegnasti, era difficil troppo;
E l'ho deserto!»³⁷¹.

La morte, annullando il dissidio interiore di Adelchi, gli conceda la pace che era negata sulla terra. La "provvida sventura" redime il principe dalla macchia della sua stirpe violenta.

«Accanto ad Adelchi a dividerne in una dimensione di privata inquietudine d'affetti, la sorte d'inevitabile oppressione, è presente la sorella Ermengarda, l'altra vittima incolpevole»³⁷². Ermengarda vive la sofferenza del suo trapasso come un dolore provvidenziale. Il nucleo concettuale del coro di Ermengarda sta proprio nell'attribuire un valore al suo destino immutabile predefinito dalla provvida sventura. Ermengarda, discesa dalla rea progenie degli oppressori e colpita dalla sventura, muore tra gli oppressi «d'un volgo disperso che nome non ha»:

«Te collocò la provida
Sventura in fra gli oppressi:
Muori compianta e placida;
Scendi a dormir con essi:
Alle incolpate ceneri
Nessuno insulterà»³⁷³.

Pur non avendo personalmente nessuna colpa Ermengarda condivide le loro colpe con la propria sofferenza. La sventura mandata dalla provvidenza la purificherà dalla colpa e riscatterà il suo destino accomunando alle «incolpate ceneri» che non potranno mai essere insultate, ma solo essere compiante. Il destino abbatte Ermengarda e, allo stesso tempo, la eleva. La sua morte sembra contraddittoria, ma per quel destino essa è la logica conseguenza:

«Tal della mesta, immobile
era quaggiuso il fato:
[...]
al Dio de' santi ascendere,
santa del tuo patir».

La morte, secondo il concetto manzoniano della provvida sventura, permette ai

³⁷¹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. II, vv. 81-84.

³⁷² Gino TELLINI, *Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 57.

³⁷³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Coro vv. 103-108, p. 166.

due principi longobardi di sfuggire al destino che spetta al popolo di oppressori a cui essi appartengono. Dunque, la provvida sventura salva gli oppressori e i vinti in virtù delle sofferenze e delle ingiustizie subite in terra. Il dolore è visto come provvida sventura, che induce alla morte serena. Questa morte purifica l'amina dell'innocente da ogni colpa, in vista di un premio di salvezza, proiettato nella dimensione ultraterrena. Basti pensare all'ultima strofa del coro dedicato ad Ermengarda, che si chiude con l'immagine del sole al tramonto che annuncia un giorno più sereno. Questa immagine del tramonto allude alla morte e, allo stesso tempo, alla resurrezione:

«Così
dalle squarciate nuvole
si svolge il sol cadente,
e, dietro il monte, imporpora
il trepido occidente:
al pio colono augurio
di più sereno dì»³⁷⁴.

Qui, si sovrappongono il volto dell'innocente Ermengarda ignara dell'avvenire destino avverso e lo sguardo del contadino che al tramonto vedendo il sole squarciare le nuvole, spera in un giorno più sereno. Il finale del coro è la convinzione che «Fuor della vita e il termine / Del lungo tuo martir»³⁷⁵. La creatura innocente ora è sulla soglia della salvezza divina. Con la morte si è liberata dalla sua dolorosa sorte terrena purificandosi dal male.

Anche nell'ode civile il *Cinque Maggio*, Manzoni esprime compiutamente il concetto di "Provvida Sventura". Come già illustrato precedentemente, questa ode è rivolta alla vita di Napoleone, che passò dalla gloria alla sconfitta. La vicenda napoleonica viene vista alla luce di valori eterni. La sua caduta è conseguenza di un imperscrutabile progetto divino come quella di Adelchi e Ermengarda che passano dalla stirpe degli oppressori alla schiera degli oppressi. Ermengarda e Napoleone muoiono distanti dal luogo dove hanno condotto la loro vita: Napoleone in esilio a Sant'Elena, Ermengarda nel monastero. Lì entrambi sono assaliti dal ricordo del passato, il generale francese «dei dì che furono» pieni di passione e ambizione, e la principessa longobarda

³⁷⁴ Ivi, Atto IV, Coro, vv. 114-120, p. 166.

³⁷⁵ Ivi, Atto IV, Coro, vv. 17-18, p. 163.

de«gl'irrevocati dì» passati con Carlo Magno. Nell'ultimo istante della vita tutto il passato compare nella nostra memoria. Entrambi i personaggi sono presi dalla disperazione davanti al contrasto straziante tra il passato splendido e il presente così inerte. Essi però trovano il conforto e la speranza della redenzione in virtù della misericordia di Dio. Così anche Napoleone, caduto nella disperazione, trova rifugio e conforto nella mano di Dio:

«Ahi! forse a tanto strazio
Cadde lo spirto anelo,
E disperò; ma valida
Venne una man dal cielo,
E in più spirabil aere
Pietosa il trasportò;

E l'avviò, pei floridi
Sentier della speranza,
Ai campi eterni, al premio
Che i desideri avanza,
Dov'è silenzio e tenebre
La gloria che passò»³⁷⁶.

«Nell'Ermengarda si va più oltre, c'è una più delicata esplorazione nelle regioni della verità morale e del sentimento, cioè che anche gli umili - e i potenti scesi al livello degli umili- e gli oppressi, diventano grandi portati sulla scala di Dio»³⁷⁷.

Vale la pena soffermarsi sul concetto del dolore. Il dolore è, per gli antichi greci come per i cristiani, un fondamento della vita. Per i primi il soffrire apparteneva alla natura dell'uomo, è stato poi il Cristianesimo a fornire un valore ad esso. Fuori dalla cultura cristiana, quindi la sofferenza è semplicemente un destino al pari della gioia. Perciò i Greci la accoglievano con pietà senza però saper dare ad essa ragione adeguata, invece nel Cristianesimo la sofferenza acquista un senso misterioso da ricercare nella passione di Cristo. Per quanto riguarda la morte, gli antichi greci la intendevano come qualcosa di terribile, mentre i cristiani non vedono la morte come qualcosa di definitivo e negativo, essi infatti credono che dopo la vita terrena, inizia semplicemente

³⁷⁶ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 85-96, pp. 436-437.

³⁷⁷ C. ANGELINI, *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, cit., pp. 49-50.

quella spirituale. Quindi, per questi ultimi la morte assume un senso di speranza e di consolazione. Invece, per i greci non esiste dopo la morte alcun premio o alcuna condanna. Nell'ottica della mitologia e della cultura antica greca, sopportare il dolore e la morte è un gesto di superiorità nei confronti della fragilità e della vulnerabilità dell'esistenza.

«Il grande tema della necessità e fecondità del dolore, esaltato dai romantici come intrinseco della condizione umana e sentito come un assoluto, acquista così un nuovo e più ampio significato: diventa strumento di redenzione e di pace, merito al cospetto di Dio, premessa di beatitudine celeste, cosicché ogni angoscia passata trapassa in consolazione e prepara una serenità destinata a durare oltre il tempo»³⁷⁸.

Come si è già detto, nelle tragedie manzoniane la sofferenza è providenziale. Quando l'uomo cade nella sofferenza la provvidenza soccorre per redimerlo. «La sofferenza ha un preciso significato morale e religioso: tra la realtà dolorosa in cui cadono e la forza necessaria per affrontarla, tra l'esperienza amara che fanno e il guadagno spirituale che ne ricavano, tra la pena che li affligge e la colpa per cui l'hanno meritata c'è sempre una corrispondenza armonica, un ben dosato equilibrio»³⁷⁹.

Negli eroi manzoniani il dolore costituisce il carattere stesso della loro personalità. La sofferenza è una prova del loro valore e segna la distanza che li separa dalle persone comuni. Questa prova precede un intervento salvifico e comunque tende a garantire ai fedeli una benedizione come risposta alla fedeltà provata e verificata. Qui si rivela che non ogni sofferenza è sempre un male. Alla fine del capitolo ottavo dei *Promessi Sposi*, Manzoni chiarisce esplicitamente la pedagogia del dolore tramite il sentimento di Lucia: «Dio non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande»³⁸⁰. Come si è detto qui preannunciando il lieto fine del romanzo, la sofferenza permessa da Dio è una preparazione per una maggior felicità.

La visione dell'innocente ingiustamente colpito dalla sofferenza postula una retribuzione che non è visibile quaggiù, ma che deve essere certa quanto meno

³⁷⁸ G. CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, cit., p. 62.

³⁷⁹ P. MAZZAMUTO, *op. cit.*, pp. 122-123.

³⁸⁰ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cit., VIII, p. 163.

nell'altra vita. In quest'ottica, la vita terrena può essere interpretata come un periodo di formazione per la vita eterna. Il poeta, appunto, chiama Ermengarda innocente «pellegrina»³⁸¹. Ella è straniera nel mondo in cui vive e soffre. È il tema dominante dell'inno *La Passione*. La sofferenza dell'innocente non è altro che la sofferenza di Cristo. Il Cristo subisce la sofferenza e la morte per le conseguenze della colpa, non la sua. Egli scende dalla natura divina alla condizione umana per condividere con i «fratelli tapini» il loro «funesto retaggio»:

«Quei che siede sui cerchi divini,
E d'Adamo si fece figliolo;
Né sdegnò coi fratelli tapini
Il funesto retaggio partir:
Volle l'onte, e nell'anima il duolo,
E l'angosce di morte sentire,
E il terror che seconda il fallire,
Ei che mai non conobbe il fallir»³⁸².

La provvida sventura «ci svela inoltre il vero senso delle tragedie manzoniane, senso che, al di là del tessuto storico che dà loro corpo, va cercato nel superamento delle passioni, nell'armonizzare ogni vicenda nel quadro della economia divina, nel vedere cioè nella storia non una logica vicenda umana, ma un misterioso intrecciarsi di particolari momenti della logica divina»³⁸³. È il più importante insegnamento delle tragedie manzoniane. Più tardi nel romanzo il concetto di provvida sventura attribuita ai personaggi tragici si svilupperà allontanandosi dal triste pessimismo delle tragedie.

La «provvida sventura» che consola il destino infelice di Ermengarda e di Adelchi, si manifesta nella forma della grazia. Manzoni, nella *Pentecoste*, chiarisce il concetto di grazia nella similitudine del fiore:

«I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude;
Siccome il sol che schiude
Dal pigro germe il fior;

³⁸¹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto IV, Sc. I, v. 91, p. 156.

³⁸² A. MANZONI, *La Passione*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 33-40, p. 352.

³⁸³ D. C. PARRA, *op. cit.*, pp. 38-39.

Che lento poi sull'umili
Erbe morrà non colto,
Né sorgerà coi fulgidi
Color del lembo sciolto,
Se fuso a lui nell'etere
Non tornerà quel mite
Lume, dator di vite,
E infaticato altor»³⁸⁴.

La grazia è la luce del sole che fa dischiudere il fiore dal seme inerte, ma il fiore poi appassirà se quella luce non tornerà di continuo a sostenerlo, poiché è essa che gli dà la vita e infaticabilmente l'alimenta. Per l'uomo è impossibile la salvezza senza l'imperscrutabile Grazia divina.

Nell'*Adelchi* Manzoni si riferisce alla grazia «che si concede non a tutti, ma solo ad alcuni privilegiati»³⁸⁵. È come la luce del sole, che si irradia per tutti ma sarà accolta soltanto da alcuni eletti predestinati alla salvezza. Per questa parzialità della grazia nell'*Adelchi* esistono due mondi paralleli: da una parte quello toccato dalla grazia divina, dall'altra negata. Invece, nei *Promessi sposi* la grazia divina non sarà più un privilegio per un piccolo numero di eletti, essa non fa eccezione dal nobile e dal fervido credente al criminale, dal colto alla contadina semplice. Dunque è una certezza che si riceve nell'esercizio della virtù. C'è possibilità per tutti quelli che la desiderano ardentemente come ci mostra la conversione dell'Innominato.

Manzoni lo afferma nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*: la grazia divina, «che non è mai dovuta, ma che non è mai negata a chi la chiede con sincero desiderio, e con umile fiducia»³⁸⁶. Con la fiducia di Dio l'uomo sarà capace di superare ogni ostacolo come afferma Lucia: «Paura di che? [...] abbiamo passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso»³⁸⁷.

³⁸⁴ A. MANZONI, *La Pentecoste*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 101-112, p. 375.

³⁸⁵ L. RUSSO, *L'Adelchi, tragedia della grazia*, in *La critica letteraria, Foscolo, Manzoni, Leopardi*, a cura di Emilio Piccolo, Napoli, Loffredo & Dedalus, 2000, p. 163.

Si veda la nota di Russo in *Liriche e Tragedie*, cit., p. 64: «In questo rigorismo selettivo, caro al Manzoni, di ispirazione agostiniana, gli studiosi leggono, e non a torto, l'influenza della religiosità giansenistica». I Giansenisti dicevano la Grazia frutto della misericordia di Dio ed è per questo appunto che non è data a tutti.

³⁸⁶ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica, Opere morali e filosofiche*, cit., cap. III, p. 40

³⁸⁷ *I Promessi Sposi*, XXXVI, cit., p. 695.

Come osserva Manzoni, il dolore può avere degli effetti positivi, «nelle avversità, le consolazioni sono per l'animo umile, che si riconosce degno di soffrire, e prova il senso di gioia che nasce dal consentire alla giustizia. Riandando i suoi falli, le avversità gli appaiono come correzioni d'un Dio che perdonerà, e non come colpi d'una cieca potenza; e cresce in dignità e in purezza, perchè, a ogni dolore sofferto con rassegnazione, sente cancellarsi alcuna delle macchie che lo deformavano»³⁸⁸. Se i protagonisti riescono a riconoscere la dignità di sofferenza ed accoglierla con rassegnazione cristiana, la sofferenza aprirà la porta verso la speranza di riscattarsi. Essi potranno conquistare qualcosa di molto alto e prezioso, cioè la salvezza dell'anima. La morte non sarà mai sventura, per quanto provvida. Gli eroi sofferenti proprio «in cospetto della morte *scoprono* il segreto della vita, il segreto di chi vince e di chi perde veramente; di che opprime e di chi è oppresso, definitivamente; di chi tradisce e di chi perdona proficuamente; proprio in cospetto della morte, può confortare la tristezza di tutto il male patito con la certezza di tutto il bene che lo aspetta sicuro»³⁸⁹.

4.1.5. Il ritrovamento dell'essenza profonda dell'uomo

«Può uno lagnarsi di un avvenimento, se sapeva che doveva avvenire? Se poi non sapeva che l'uomo è destinato a morire, ha voluto ingannare se stesso. Chi può dolersi di un fatto, quando sa che è inevitabile? Lamentarsi per la morte di uno significa lamentarsi che quello sia stato un uomo. Siamo tutti soggetti ad un unico destino: chi nasce deve morire. [...] Niente è certo, tranne la morte. Tuttavia tutti si lagnano di questa, che è la sola a non ingannare nessuno»³⁹⁰.

«Lucia propone un giudizio, sullo stato suo e della vedova convalescente, che contrasta con la condizione d'animo diffusa nel quadro della peste, e che preannuncia la *fiducia in Dio* come il modo buono per rendere sopportabili i guai della vita anche all'innocente» (P. FLORIANI, «*Paura di che?*» in *Studi di letteratura italiana in onore di Caludio Scarpato*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 759).

³⁸⁸ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Opere morali e filosofiche*, cit., cap. XVII, p. 183.

³⁸⁹ A. CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, cit., p. 281.

³⁹⁰ Lucio Anneo SENECA, *Lettere a Lucilio*, vol. 2, introduzione di Luca Canali, traduzione e note di Giuseppe Monti, cronologia a cura di Ettore Barelli, Milano, Biblioteca Universale

Questo scritto di un grande filosofo romano, Seneca richiama appunto le parole finali del Conte di Carmagnola: «che nè dar nè torre /Gli uomini ponno».

Come si è intuito, gli eroi tragici manzoniani colpiti dalla sventura e vinti non desiderano sopravvivere alla sconfitta e accettano coraggiosamente la morte. Dall'accettazione serena della morte emerge un'immagine di verità umana che il poeta vuole mettere in luce. Cioè Manzoni espone una verità: la morte è la meta comune a tutti gli uomini. Tutti gli uomini sono uguali davanti alla morte e non ci sono più vinti e vincitori, oppressi e oppressori:

«Questo felice,
Cui la mia morte fa più fermo il soglio,
Cui tutto arride, tutto plaude e serve,
Questo è un uom che morrà»³⁹¹.

La morte non toglie assolutamente niente alla grandezza degli eroi, anzi conferisce proprio una sublimità al carattere tragico.

Adelchi, morendo, prega per il nemico. Il sentimento cristiano in lui, appunto è così profondo da poter soffocare ogni maledizione verso l'avversario. L'eroe fa illuminare gli eterni principi di fratellanza, di amore, di perdono e di pace. Viene in mente una scena nei *Promessi Sposi*, in cui padre Cristoforo invita Renzo e Lucia alla preghiera per sé stessi e per l'oppressore quando stanno per prendere la via dell'esilio proprio per colpa dell'oppressore:

«noi vi preghiamo ancora per quel poveretto che ci ha condotti a questo passo. Noi saremmo indegni della vostra misericordia, se non ve la chiedessimo di cuore per lui; ne ha tanto bisogno! Noi, nella nostra tribolazione, abbiamo questo conforto, che siamo nella strada dove ci avete messi Voi: possiamo offrirvi i nostri guai; e diventano un guadagno. Ma lui!... è vostro nemico. Oh disgraziato! compete con Voi! Abbiate pietà di lui, o Signore, toccategli il cuore, rendetelo vostro amico, concedetegli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi»³⁹².

Rizzoli, 1974, Lettera 99, pp. 383-384.

³⁹¹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. IX, vv. 359-362, p. 193.

³⁹² A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, VIII, cit., p. 161.

Adelchi nel momento estremo rivela il «gran segreto» della vita raccomandando al padre di non rimpiangere il regno perduto, anzi di godere perché i valori terreni saranno vanità di fronte all'eterno. Il giovane re è ben consapevole del fatto che la gloria eterna supera ogni desiderio terreno. Anche Desiderio, avvicinandosi all'ora della morte, si renderà conto che gli anni vissuti senza passioni terrene saranno più belli:

«Cessa i lamenti,
Cessa o padre, per Dio! Non era questo
Il tempo di morir? Ma tu, che preso
Vivrai, vissuto nella reggia, ascolta.
Gran segreto è la vita, e nol comprende
Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno:
Deh! nol pianger; mel credi. Allor che a questa
Ora tu stesso appresserai, giocondi
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
Né una lagrima pur notata in cielo
Fia contro te, né il nome tuo saravvi
Con l'imprecar de' tribolati asceto.
Godi che re non sei;»³⁹³

È una solenne meditazione sulla vanità della condizione umana. Questa estrema verità si rivela soltanto in punto di morire, cioè quando la persona si è liberata dalle condizioni mondane.

È vero che molte tragedie finiscono con il lamento³⁹⁴, ma Adelchi morendo invita suo padre a cessare i lamenti e le manifestazioni di dolore. Perché «il giorno della morte appare quasi il vaglio che distingue gli autentici valori della vita da quelli falsi, e quindi rivela che non è il caso di rimpiangere un valore falso come quello d'un regno fondato sull'oppressione dei deboli e l'infido consenso dei forti»³⁹⁵:

«Discendi Amor; negli animi
L'ire superbe attuta:

³⁹³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. VIII, vv. 338-351, p. 193.

³⁹⁴ Che nella tragedia greca il pianto avesse largo spazio è cosa che non può sorprendere. Si tratta infatti di una forma d'arte che rappresentava vicende luttuose: questo certo in origine e di regola nella maggior parte degli esemplari che ci sono pervenuti. (V. DI BENEDETTO, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in *Sulle orme dell'antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di Annamaria Cascetta, Vita e Pensiero, Milano, 1991, p. 13)

³⁹⁵ A. A. BOBBIO, *Storia dell'Adelchi*, cit., 1963, p. 82.

Dona i pensier che il memore
Ultimo d'ì non muta:
I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude;
siccome il sol che schiude
dal pigro germe il fior»³⁹⁶.

«Adelchi non rinnega né svuota la vita; se mai, dichiara il non valore della costituzione politica, e, contemplando la vita da un punto trascendentale, rivela il giusto limite dei valori terreni: li vede rimpiccioliti, o quel che sono di fronte all'eterno»³⁹⁷. La morte può divenire un segno di gloria. La morte non nega la continuità dell'esistenza e dei valori umani. Ferroni afferma che nelle tragedie manzoniane la morte non può essere vista l'ultima esplosione della violenza tragica, ma l'unico spazio possibile di universalità umana, il ritrovamento dell'essenza più profonda dell'uomo³⁹⁸.

Manzoni non esalta o condanna l'esistenza terrena dell'uomo, anzi cerca di comprendere la parabola esistenziale. Attraverso le vicende storiche collettive e i protagonisti eccezionali coglie il significato più profondo dell'esistenza individuale. Non solo nelle tragedie, ma in tutta la produzione dopo la conversione l'autore tende a descrivere l'esistenza umana tramite la vita liturgica della Chiesa, perché l'uomo si senta avviato «pei floridi sentier della speranza»³⁹⁹. «Manzoni presenta la varia umanità sofferente e peccatrice sulle vie dell'esilio per quale è implorata l'«aura consolatrice» dello Spirito affinché scenda a rianimare gli infelici e i poveri, a insegnare ai violenti la pietà, a riaccendere la fiamma dell'amore nei cuori spenti dall'orgoglio, a mandare pure gioie ascose alle ascose vergini, a temprare l'esuberanza giovanile, a rendere serena, pura e veneranda la vecchiaia per altezza di desideri, a donare la speranza immortale a chi muore invocando il Cielo»⁴⁰⁰.

La vita e la morte sono parti equivalenti nella condizione umana. Non possiamo ritenere in maniera estrema la vita in quanto tale come l'elemento positivo della condizione umana, e la morte come il deprecabile momento. La

³⁹⁶ A. MANZONI, *La Pentecoste*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 97-104, pp. 374-375.

³⁹⁷ C. ANGELINI, *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, cit., p. 60.

³⁹⁸ Cfr. G. FERRONI, *op. cit.*, pp. 153-154.

³⁹⁹ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Tutte le poesie*, cit., v. 91-92, pp. 436-437.

⁴⁰⁰ G. COLOMBO, *Scritti sul Manzoni*, a cura di Inos Biffi, Milano, Jaca Book, 2009, p. 54.

vita non può avere significato senza la morte, né il bene senza il male, né la giustizia senza il peccato.

A ben guardare, il distacco dal mondo terreno degli eroi manzoniani non è un totale abbandono della vita, ma una riconquista del senso di vita. È «una morte che non ha nulla di languido, ma che è un sereno consapevole trapasso; che non ha nulla di disumano e di desolato, ma che è una conferma di nuova vita»⁴⁰¹. La poesia manzoniana è condizionata dal cristianesimo che non può dirsi dimensione tragica perché vi è la resurrezione. Il Cristo conosce la dimensione del tragico, perché conosce la morte fino in fondo.

Vengono suscitate le immagini di profonda serenità nel contesto della morte. Perciò la morte è un congedo sereno piuttosto che un suggello tragico di una sconfitta. Russo rileva: «nessun poeta moderno ha avuto questo tragico, e sereno al tempo stesso, senso della morte che è Dio, il quale ingrandisce di sé la piccolezza degli uomini»⁴⁰². L'esistenza umana viene a riflettersi nell'inno *Ognissanti*:

«al tremito d'aure selvagge,
fa sorgere *il tacito fior*,
che spiega davanti a Lui solo
la pompa del pinto suo velo,
che spande ai deserti del cielo
gli olezzi del calice, e muor»⁴⁰³.

L'uomo culmina nell'immagine di un «tacito fior», cioè un fiore ignorato da tutti. Nella sua solitudine interrogando il suo unico spettatore, dona tutto se stesso nello spargere «gli olezzi del calice, ai deserti del cielo» e muore. È l'umile abbandono di Dio. Dopo un percorso faticoso e solitario gli uomini, con il fidente e umile atteggiamento, troveranno il valore davanti alla presenza di Dio.

⁴⁰¹ L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, cit., pp. 82-83.

⁴⁰² Ivi, p. 81.

⁴⁰³ A. MANZONI, *Ognissanti*, vv. 19-24, in *Tutte le poesie*, cit., p. 478. Questo inno rimase allo stato di frammento. Il corsivo non è dell'originale.

4.2. L'arte di «sentir e meditar»

Facendo riferimento alla *Poetica* di Aristotele, che è il testo ritenuto indispensabile per qualsiasi riflessione sul genere tragico, possiamo notare come Manzoni osservò i principi della *Poetica* aristotelica nell'elaborazione delle sue tragedie. Nella *Poetica* il filosofo greco ci offre la sua definizione: «Tragedia dunque è mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni»⁴⁰⁴. La catarsi viene ritenuta come il fine della tragedia.

La definizione aristotelica della tragedia si diffuse nell'antichità ed è stata ripresa spesso anche in tempi più moderni. Questo concetto affonda le sue radici nella concezione tradizionale della poetica greca. Manzoni riteneva che l'impostazione aristotelica non poteva valere per ogni tipo di tragedia e in ogni circostanza. «Per Manzoni uscito dall'età illuministica e venuto in possesso di un talento religioso che chiedeva di essere fatto fruttare proprio tra le cose dell'arte e della poesia si trattava di cogliere la sostanza dietro gli irrigidimenti delle interpretazioni che il tempo aveva depositate su quel libro [*Poetica*], di rimuovere le incrostazioni e di sottoporre quegli assunti originarii ad un nuovo vaglio esegetico, di far interagire un antico testo con una nuova cultura»⁴⁰⁵.

Nell'ultima parte della presente tesi si approfondirà l'interpretazione di antiche nozioni, come la "pietà", il "terrore", e la genesi della catarsi nelle tragedie manzoniane. La ricerca è finalizzata ad individuare il valore catartico della morte nelle tragedie manzoniane, ovvero la catarsi intellettuale.

⁴⁰⁴ ARISTOTELE, *op. cit.*, cap. VI, 1449 b, p. 68.

⁴⁰⁵ CLAUDIO SCARPATI, *Manzoni tra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 78.

4.2.1. Sulla pietà e sul terrore

Prima di affrontare il concetto di catarsi, occorre esaminare come sono interpretati i termini antichi del tragico, ovvero la pietà e il terrore, nelle tragedie manzoniane. Secondo la norma di Aristotele, si prova pietà per l'infelice immeritevole della sventura e terrore all'idea che tutti noi potremmo trovarci in situazioni simili a quelle rappresentate⁴⁰⁶.

Nelle tragedie manzoniane la pietà si rivolge all'innocente colpito dalla sventura e alle debolezze umane come prescritta da Aristotele, si è sviluppata però nel senso più ampio e più compiuto. Il terrore invece da un altro concetto aristotelico. Il terrore viene suscitato non dal pensare all'infelicità dell'uomo che ci somiglia, ma dal comprendere il fatto che l'uomo è potenziale operatore del male.

Si è, ormai, accertato che la redazione del *Carmagnola* si intreccia strettamente con le *Osservazioni sulla morale cattolica*, la prima e la seconda redazione della *Pentecoste* e i *Materiali estetici*. Di conseguenza l'ideale di tragedia storica manzoniana mirava a concorrere con la morale cristiana. Il passo successivo è stato compiuto in occasione della pubblicazione dell'*Adelchi* in cui narrando i fatti storici il poeta riesce a suscitare emozioni e trasmettere valori morali.

Nella *Lettre à M. Chauvet* si può rintracciare il carattere dell'interpretazione manzoniana di pietà e terrore:

«è interessantissimo vedere i reali pensieri attraverso i quali gli uomini arrivano a commettere una grande ingiustizia: da questa visione possono nascere profonde emozioni di terrore e di pietà, se si vuol caratterizzare la tragedia con la proprietà di produrre tali emozioni. Ora dove posso trovare questi motivi? In nessun altro luogo che nella storia stessa: solo là posso scoprire il carattere proprio degli uomini e dell'epoca che voglio dipingere»⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Cfr. ARISTOTELE, *op., cit.*, XIII, 1453a, pp. 98-99. «Si prova pietà per una persona la quale sia immeritamente colpita da sventura, si prova terrore per una persona la quale [, egualmente colpita da sventura] abbia parecchi punti di somiglianza con noi; e insomma, pietà per l'innocente, terrore per chi ci somiglia».

⁴⁰⁷ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, *cit.*, p. 151.

Con questa constatazione nasce l'idea delle sue tragedie. La caduta di un innocente porta lo spettatore davanti ad una serie di ingiustizie. Basti immaginare la scena del *Carmagnola* in cui i senatori veneziani esercitano il potere ingiustamente attraverso l'inganno e la violenza, per condannare un potere minaccioso. Qui si rivela che l'uomo è capace di commettere violenza e fare del male agli innocenti.

Sappiamo che le tragedie manzoniane sono fondate sulla verità storica, perché soltanto nella storia si può conoscere i veri pensieri attraverso i quali gli uomini commettono grandi ingiustizie:

«È dalla storia che il poeta tragico può evidenziare, senza sforzo, sentimenti umani; sono sempre i più nobili, e ne abbiamo tanto bisogno! È alla vista delle passioni che hanno tormentato gli uomini, che può farci sentire quel fondo comune di miseria e di debolezza che dispone a un'indulgenza, non di viltà o di disprezzo, ma di ragione e d'amore»⁴⁰⁸.

Manzoni, prestando attenzione agli uomini che si imbattono negli avvenimenti storici, osserva che la realtà suscita nel cuore dell'uomo il desiderio di giustizia, verità e libertà, ma in un primo momento l'uomo non riesce a realizzarli. Le ingiustizie, le violenze, le sofferenze patite dagli innocenti⁴⁰⁹ non trovano un compenso in questo mondo. Nelle tragedie manzoniane le contraddizioni dell'animo umano e della realtà storica tendono a suscitare un misto di pietà e di terrore che induce a riflettere profondamente sul destino dell'uomo.

Dunque «Manzoni mira con la sua tragedia a suscitare nello spettatore o nel lettore un sentimento di pietà e un sentimento di riprovazione, mostrando per quali motivi e per quali vie un uomo di nobile sentire, pieno di lealtà e di fiducia, cadesse vittima d'una bieca»⁴¹⁰. In tale luce nella *Passione*, il quarto inno che celebra l'evento più tragico del Cristianesimo, dominano i temi del terrore e della pietà. La morte di Carmagnola innocente è il riflesso del sacrificio del Cristo. La crocifissione, cioè la morte di Cristo è dovuta ad un

⁴⁰⁸ A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 223.

⁴⁰⁹ Aristotele aveva infatti riconosciuto che la rappresentazione della punizione di un malvagio non avrebbe gratificato lo spettatore, perché non avrebbe generato né pietà, né terrore, neutralizzando la catarsi.

⁴¹⁰ B. MICHELE, *Di alcuni pregiudizi intorno al Carmagnola del Manzoni*, Lucca, Tipografia Editrice Baroni, 1915, p. 146.

atto di viltà, per il timore di una probabile rivolta popolare di fronte all'assoluzione di Cristo⁴¹¹:

«Ma chi fosse quel tacito reo,
Che davanti al suo seggio profano
Strascinava il protervo Giudeo,
Come vittima innanzi a l'altar,
Non lo seppe il superbo Romano;
Ma fe' stima il deliro potente,
Che giovasse col sangue innocente
La sua vil sicurtade comprar»⁴¹².

Manzoni mise l'accento «sui tomenti morali più che sui dolori corporali»⁴¹³ del Redentore. Le iniquità contro un giusto, ovvero il tradimento di Giuda, la viltà di Pilato, le imprecazioni dei Giudei e gli insulti della folla suscitano un misto di pietà e di terrore intenso.

«Manzoni ha trasferito il terrore dall'avvenimento antico di essere alla mercé del male alla coscienza moderna e cristiana della libertà responsabile che può dar luogo all'operare malvagio»⁴¹⁴. Il problema del male ha sempre assillato la coscienza di Manzoni credente. Nella *Morale cattolica* esplicita una sentenza riflessiva: «il vero male per l'uomo non è quello che soffre, ma quello che fa»⁴¹⁵. L'uomo, avendo il libero arbitrio, ha libertà di agire, ma questa possibilità di scegliere in libertà per lo scrittore non è fare ciò che pare al momento; invece bisogna consultare la propria coscienza e, conseguentemente, scegliere per ciò che è bene.

Manzoni evita di dare un giudizio al male o al bene, e invece sceglie di mettere lo spettatore di fronte alle due possibilità morali il male o il bene. L'autore dunque induce il pubblico a riflettere attivamente attraverso la propria coscienza, piuttosto che lasciarlo compatire con la vicenda dei personaggi infelici.

⁴¹¹ Cfr. note: *La Passione* in *Tutte le poesie*, cit., p. 355.

⁴¹² Ivi., vv. 57-64, p. 355.

⁴¹³ N. TOMMASEO, *Ispirazione e arte o lo scrittore educato dalla società e educatore*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 339.

⁴¹⁴ C. SCARPATI, *Manzoni tra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 92.

⁴¹⁵ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Scritti filosofici*, cit., cap. III, p. 48. La stessa sentenza viene pronunciata da Lucia nei *Promessi Sposi*: «la disgrazia non è il patire e l'esser poveri; la disgrazia è il far del male» (*I Promessi Sposi*, Cap. XXIV, cit., p. 461).

Se il male suscita il terrore in noi, la pietà si concentra sull'infelice sorte degli uomini perseguitati dal maligno: Carmagnola innocente condannato a morte per la Ragion di Stato, Ermengarda vittima espiatrice dell'oppressione longobarda e delle lotte fratricide e Adelchi sofferente a causa della catena ferrea di guerra e di violenza che lo stringe. Questa può costituire una prima interpretazione del concetto di pietà, così come era concepito nelle tragedie antiche, applicandolo a personaggi manzoniani. Questi ultimi sono innocenti sofferenti e offesi dalla malvagità del mondo e simboleggianti il sacrificio di Cristo.

In un secondo momento, dando più attenzione alla vicenda spirituale dell'uomo, si può notare che la pietà viene rivolta ad ogni debolezza umana. Ad esempio, la scena in cui Marco è colto da un acuto senso di rimorso dopo aver abbandonato il suo amico al proprio destino di morte: qui balza all'occhio la pietà per un'amara verità appena scoperta, ovvero la debolezza morale che spinge il senatore ad essere collaboratore del potere ingiusto.

Come si intuisce, è la reazione della coscienza ciò che più profondamente importa all'autore per sviluppare i mezzi di cui la tragedia fa uso e per raggiungere i propri scopi. Manzoni pone spesso la sua attenzione sulla «scoperta della sostanza morale di ciascun personaggio e alle loro reazioni»⁴¹⁶. Inoltre è interessante notare che «l'affetto di pietà e di terrore si concentra sopra un personaggio morale, che non ha nel dramma né azione né voce»⁴¹⁷. I veri protagonisti sono gli italiani, privi di identità nazionale. Il coro dell'atto terzo dell'*Adelchi* si concentra sulla sorte degli umili che vivono tra il timore dei dominatori e il desiderio di liberarsi da loro. Gli italiani, all'annuncio della sconfitta dei loro oppressori, sognano la fine della loro schiavitù:

«E il premio sperato, promesso a quei forti,
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
D'un volgo straniero por fine al dolor?
Tornate alle vostre superbe ruine,
All'opere imbelli dell'arse officine,

⁴¹⁶ Rocco MONTANO, *Manzoni o del lieto fine*, Napoli, Conte Editore, 1951, p. 85.

⁴¹⁷ N. TOMMASEO, *Ispirazione e arte o lo scrittore educato dalla società e educatore*, cit., p. 389.

Ai solchi bagnati di servo sudor»⁴¹⁸.

Il nuovo concetto di pietà e di terrore è rivolto alle sventure di un'intera nazione. Anche nel coro del *Carmagnola* l'autore esprime pietà e sgomento verso i cittadini di una stessa nazione che combattono tra loro:

«Tu che angusta a' tuoi figli parevi,
Tu che in pace nutrirli non sai,
Fatal terra, gli estrani ricevi:
Tal giudizio comincia per te.
Un nemico che offeso non hai
A tue mense insultando s'asside;
Degli stolti le spoglie divide;»⁴¹⁹

Manzoni mostra che la pietà non è soltanto il sentimento della passione, ma anche l'amore dell'umanità. La maggior attenzione del poeta si rivolge spesso all'umanità soggetta alle forze della violenza e del male. Si risente, «accanto all'*auctoritas* biblica, i due fulcri del tragico antico, il *phóbos* e l'*éleos*, su cui tanto lo scrittore ha meditato nei lavori di preparazione teorica al *Carmagnola* ed all'*Adelchi*. L'originale lettura manzoniana della *Poetica* aristotelica aveva per altro subito travalicato i confini della drammaturgia, intesa in senso tecnico, ed era diventata un tema tenuto della *Pentecoste*; cosicché il grande testo poteva mostrare esemplarmente l'intreccio tragico»⁴²⁰ tra il terrore e la pietà:

«Ne' languidi
pensier dell'infelice
scendi piacevol alito,
aura consolatrice:
scendi bufera ai tumidi
pensier del violento:
vi spira uno sgomento
che insegni la pietà»⁴²¹.

Analogo senso di alta compassione storia si trova ancora nei versi della *Passione*. La compassione per la stirpe maledetta diventa compassione per l'umanità:

⁴¹⁸ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto III, Coro, vv. 55-60, p. 151.

⁴¹⁹ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., Coro, vv. 105-111, p. 61.

⁴²⁰ C. ANNONI, *op. cit.*, pp. 197-198.

⁴²¹ A. MANZONI, *La Pentecoste*, in *Tutte le poesie*, cit, vv. 113-120, pp. 375-376.

«O gran Padre! per Lui che s'immola,
Cessi alfine quell'ira tremenda;
E de' ciechi l'insana parola
Volgi in meglio, pietoso Signor.
Sì, quel Sangue sovr'essi discenda;
Ma sia pioggia di mite lavacro:
Tutti errammo; di tutti quel sacro
santo Sangue cancelli l'error»⁴²².

L'ira divina si trasforma nell'«immensa pietà»⁴²³. L'orrore per l'iniquità del mondo e per la malvagità umana sarà cancellato con la pietà di Dio che scende a confortare l'umanità sofferente. In virtù del sacrificio di Cristo, il sangue scende a purificare misericordiosamente.

Manzoni, nelle sue tragedie, sembra voler ripetere lo stesso concetto: l'essere umano, da una parte, è soggetto alla sofferenza e alla morte e, dall'altra, è soggetto al male e al peccato. L'uomo non è, infatti, capace con le sue forze né di evitare la morte né di liberarsi dal male e dal peccato, poiché è capace di fare il male e di commettere il peccato. I due più drammatici problemi dell'esistenza umana sono quello della morte e quello del male. È proprio a questi due problemi che la fede cristiana dà la risposta.

«La regola della pietà e del terrore, accettata da Aristotele quale necessità del dramma, [Manzoni] ha ben altra interpretazione e ben altri sviluppi ed è mostrata non sempre vera in una società pervasa di principi cristiani»⁴²⁴. Il concetto sulla pietà e il terrore è condizionato da un interesse etico-cristiano e dalla visione morale del poeta. Alla luce di ciò il valore della catarsi viene riscoperto nelle tragedie manzoniane.

4.2.2. La catarsi intellettuale

Come sappiamo, la tragedia fin dalle sue origini si configura attraverso una rappresentazione con la funzione catartica. È anche ben noto che uno dei punti

⁴²² Cfr. note: *La Passione*, vv. 81-88, in *Liriche e Tragedie*, cit., p. 50.

⁴²³ A. MANZONI, *Ognissanti*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, 1957, v. 28, p. 256.

⁴²⁴ E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, cit., p. 20.

più controversi è quello della catarsi⁴²⁵ tragica, di cui Aristotele discorre nel capitolo quarto della sua *Poetica*.

Secondo il precetto aristotelico la catarsi, il cosiddetto effetto di purificazione, si produce attraverso un processo d'immedesimazione da parte dello spettatore, in questo modo egli prova pietà e terrore. Alla fine, quando si scioglie il dramma, la pietà e il terrore⁴²⁶ vengono risolti catarticamente nello spettatore.

Uno degli aspetti più significativi delle tragedie manzoniane è che la catarsi non viene ottenuta con un coinvolgimento emotivo, perché Manzoni induce lo spettatore a distanziarsi dall'immedesimazione con il singolo personaggio e con le vicende rappresentate in modo da poter avere una visione imparziale e raggiungere la catarsi non, appunto, attraverso un'intensa partecipazione emotiva, bensì con una riflessione spassionata⁴²⁷.

La poetica tragica manzoniana parte dal presupposto aristotelico, ma finisce per allontanarsi dall'interpretazione aristotelica di pietà e terrore, ne consegue che la catarsi nelle opere dell'autore assume un aspetto diverso. Manzoni muove infatti da tutt'altro interesse, indipendentemente dal concetto antico.

⁴²⁵ Russo elencò le principali interpretazioni che si sono date della catarsi: «Per i retori e filologi moralisti, la tragedia avrebbe un effetto catartico, purificatore, intendendo la catarsi com *distruzione* o come *correzione* delle passioni, o ancora come *trasformazione* di esse in disposizioni virtuose. La tragedia purificherebbe in noi le passioni del terrore e della pietà, temperando questi sentimenti con la frequente commozione; la tragedia ci purificherebbe di tutte le passioni, poiché il sentimento pauroso e il sentimento pietoso della vita riassumono in sé tutte le passioni umane, l'uno tutte le passioni egoistiche, l'altro le passioni generose; [...] la tragedia eccitando in noi il sentimento del terrore e della pietà, verrebbe a nobilitare questi sentimenti trasformandoli in un sentimento di amore per la famiglia umana, in una compassione universale, che sarebbe come un dividerci con gli altri mali nostri; la tragedia verrebbe a mostrare l'instabilità della fortuna, vorrebbe spaventarci con l'esempio, distruggere in noi le passioni che fatalmente ci conducono alla rovina» (RUSSO, *La catarsi aristotelica*, Caserta, Enrico Marino Editore, 1919, p. 6)

⁴²⁶ Lessing sostenne che il termine "timore" doveva essere introdotto al posto di "terrore" ritenendo il terrore è una specie di pietà. «La parola di cui Aristotele si serve è «timore». La tragedia deve suscitare pietà e timore, e non pietà e terrore. È vero, il terrore è un genere di timore: è un timore impreveduto, che ci sorprende ad un tratto. [...] I moderni commentatori e traduttori hanno trasformato il timore in terrore» (LESSING, *op. cit.*, pp. 329-330)

⁴²⁷ Manzoni fa assumere al coro il ruolo di straniare lo spettatore dalle vicende esposte e dai personaggi per impedire l'intima partecipazione ai sentimenti.

Inoltre Manzoni sviluppò la pietà e il terrore senza appoggiarsi alla rappresentazione scenica e dimostrò che i sentimenti possono essere scaturiti dalla stretta relazione logica dei fatti. Nella *Poetica* Aristotele aveva già intuito tale possibilità: «Il terrore e la pietà possono dunque esser suscitati dallo spettacolo scenico, ma anche possono scaturire dalla intrinseca composizione dei fatti; e questo naturalmente viene in prima linea ed è segno di miglior poeta. Perché la favola, anche indipendentemente dal vederla rappresentata su la scena, bisogna sia costituita in modo che pur solo chi ascolti la narrazione dei fatti accaduti riceva dallo svolgersi di codesti fatti un brivido di terrore e un senso di pietà». (Aristotele, *Poetica*, *op. cit.*, XIV, 1453b, pp. 103-104)

L'autore offre del dramma schilleriano a testimonianza di un diverso modo di cavare gli effetti, ovvero la pietà e il terrore, contro la prassi classicistica:

«Benissimo quando si tratti di non cavare gli effetti che dal contrasto dei doveri e dei sentimenti colle passioni, o dalla terribile sventura di commettere per ignoranza l'azione da cui si sarebbe più lontani quella cioè di cagionare la morte di chi si ama. Ma se Schiller avesse voluto servirsi appunto della inimicizia di Elisabetta e di Maria, per rappresentare la sorte di chi cade in mano di un nemico potente, artificioso, e vendicativo, se avesse voluto rappresentare lo stato dell'animo di chi prova questa sorte, il contrasto tra le antiche passioni di avversione e di rancore, e l'abbattimento della sventura, tra il desiderio di deprimere il nemico, e quello di placarlo e dall'altra parte la triste e amara e torbida gioia di chi si tiene quel nemico con cui ebbe tanti contrasti e del quale ha temuto, la smania della vendetta, e il timore della infamia che la può seguire, la viltà ingegnosa degli adulatori che la propongono come necessaria alla pubblica tranquillità, e il coraggio degli uomini dabbene che la vogliono impedire, se avesse voluto rappresentare i diversi sentimenti che eccitano le due nemiche in quelli che le circondano, la ambizione cortigianesca mista di disprezzo interno che si agita intorno la fortunata, la compassione mista di prevenzioni fanatiche, e l'amore misto di debolezza che eccita quella che è nella sventura, se dico Schiller avesse voluto cavare questo partito dal soggetto di un nemico che ne sacrifica un'altro, si avrebbe ragione di piantargli in faccia la sentenza di Aristotele, e di dirgli: il vostro soggetto non è interessante. Ma si dovrebbe prima esaminare se tutti questi mezzi ed altri ch'io taccio sieno mezzi di commozione, ed istruzione morale. Dico d'istruzione morale, e senza appoggiarmi a questo esempio, io credo che questo genere considerato in teoria, sia per questa parte molto superiore all'altro, e questa parte è importantissima. – Senza avanzare la nota questione se il fine della poesia sia di commovere o di istruire, io partirò da un principio nel quale tutti convengono, che il diletto e la commozione devono essere subordinati allo scopo morale, o almeno non contraddirgli»⁴²⁸.

Manzoni in particolare compie una profonda analisi psicologica del personaggio circondato da situazioni sfavorevoli e rifiuta una sorta di forzatura delle passioni a cui non corrispondono i veri comportamenti umani, perché lo spettatore possa ricavare cause ed effetti dalle azioni morali. La catarsi di

⁴²⁸ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, vol. III, cit, pp. 157-158.

Manzoni dunque «è diverso perché il fine e diversi i mezzi per raggiungerla, soprattutto mediante l'analisi psicologica. Quest'analisi psicologica, necessaria per ottenere il bello morale e poetico»⁴²⁹.

Aristotele afferma che i fatti che accadono a caso senza un disegno prestabilito destano la pietà e il terrore più efficacemente, e le favole risultano più belle⁴³⁰. Secondo la *Poetica* la peripezia, cioè il rivolgimento di una situazione avviene improvvisamente come nell'*Edipo re* di Sofocle. Qui «Manzoni sostituisce alla parola "caso" il "colpo della Provvidenza"»⁴³¹:

«un avvenimento che si presenta a volte come il compimento dei disegni degli uomini, altre volte, per contro, come un colpo della Provvidenza che li annienta; come una fine annunciata o intravista da lontano, che si vorrebbe evitare, e verso la quale si precipita attraverso lo stesso percorso sul quale ci si era gettati per correre alla meta opposta. È questo l'avvenimento principale chiamato catastrofe»⁴³².

Il motivo della Provvidenza cambia interamente il concetto della catarsi. La provvidenza è la presenza di Dio nella storia, ma non c'è nessun *deus ex machina* che scende nel mondo umano a dare una risoluzione in modo definitivo ad una trama ormai irrisolvibile.

Nelle tragedie manzoniane l'intervento divino non avviene drasticamente per cambiare dall'esterno il corso degli avvenimenti umani, né per impedire le crudeltà dei malvagi che balzano sulla scena del mondo, ma per liberare i sofferenti. Il suo intervento basterebbe ad alimentare la fiducia in una giustizia al di là del mondo terreno. È silenzioso e moderato⁴³³.

⁴²⁹ E. SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, cit., p. 16.

⁴³⁰ Cfr. «siccome la tragedia non solo è mimèsi di un'azione compiuta in se stessa, ma anche di fatti che destino pietà e terrore; e questi fatti saranno tali da destare assai efficacemente che in altro modo, allorché sopravvengono fuor d'ogni nostra aspettazione e al tempo stesso con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro: - perché con tale rapporto di dipendenza il meraviglioso sarà più grande che se cotesti fatti avvenissero ognuno da sé e a caso; tanto è vero che anche dei fatti che dipendono unicamente dal caso i più meravigliosi ci sembrano quelli i quali si direbbe fossero accaduti quasi per un fine determinato» (ARISTOTELE, *op. cit.*, cap. IX, 1452a, p. 36)

⁴³¹ E. SANTINI, *Le idee del Manzoni sulla tragedia e l'"Adelchi"*, cit., p. 242.

⁴³² A. MANZONI, *Lettre à M. C****, cit., p. 17.

⁴³³ Nel racconto del diacono Martino si nota che l'intervento divino avviene per punire gli oppressori. Il diacono Martino è lo strumento della volontà divina che consente al re dei Franchi, difensori degli oppressi, di portare aiuto alla Chiesa:
«E Dio mi manda. - E Dio ti scorga» (*Adelchi*, cit., Atto II, Sc. III, v. 188, p. 119)

L'idea della Provvidenza nell'*Adelchi* è conforme a quella di Bossuet. È probabile che Manzoni abbia letto i sermoni dell'oratore francese sulla Provvidenza che è il concetto fondamentale della sua teologia⁴³⁴. Agli occhi di Manzoni tutta la storia del mondo è piena di ingiustizia: allo stesso modo Bossuet guarda il mondo costituito dall'ingiustizia, dall'instabilità e dal disordine, condizione che viene corretta dalla giustizia di Dio, dalla Provvidenza:

«Ricordatevi [...] che questa lunga catena di cause particolari, le quali fanno e disfanno gli imperi, dipende dagli ordini segreti della divina Provvidenza»⁴³⁵.

Gli eroi manzoniani vengono colpiti da sventure non per renderli vittime di eventi impreveduti, ma per farli andare incontro alla provvidenzialità del soffrire che li innalzerà ad un'inaspettata gloria. Manzoni «rappresentando l'assurdo sviluppo degli eventi i crolli, le sventure, la lunga serie di tragiche rovine di cui è composta la storia, ci spinge a levare la mente a una più alta Ragione e a sentire la nostra miseria in cospetto dell'assoluto»⁴³⁶.

Secondo Manzoni cristiano quando il sentimento della miseria e ingiustizia è più intenso rinasce nella nostra coscienza, come conseguenza naturale, la fede. Perché «l'iniquità ed il male dispongono il nostro animo a cercare altrove la giustizia e ad uscire da questo tenebroso labirinto per la porta del cristianesimo»⁴³⁷.

L'intervento della Provvidenza confina gli eroi nella disgrazia. Quando essi riescono ad accettare il mistero dell'esistenza nella sua complessità, la situazione sarà purificata dalla Provvidenza divina e l'uomo sarà degno di ascendere a Dio. I personaggi fanno esperienza della Provvidenza di Dio morendo. La morte mette l'uomo di fronte al vero significato dell'esistenza.

Ad esempio di fronte alla Provvidenza divina Napoleone riacquista la fede e si trova aperte le porte del paradiso che lo ritiene degno dei «campi eterni».

⁴³⁴ Cfr. Luciano PARISI, *Il tema della Provvidenza in Manzoni*, in *Italian Issue*, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 83-105.

⁴³⁵ A. GALLETTI, *Manzoni, Shakespeare e Bossuet*, cit., pp. 18-19.

⁴³⁶ R. MONTANO, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴³⁷ A. GALLETTI, *Alessandro Manzoni*, Milano, Alberto Corticelli, 1944, p. 293.

Ermengarda, in punto di morte, liberata dai terrestri ardori, si purifica e ascende a Dio. Sono accolti nella immensa pietà di Dio che con la morte dà a loro il conforto tanto sperato.

Alle tragedie Manzoni riconosce il ruolo importantissimo della catarsi. Manzoni mostra che il concetto di catarsi implica un elemento di chiarificazione intellettuale. Il poeta fa assumere questo valore purificatorio all'evento della morte. La morte, come il cammino dell'anima verso l'Assoluto, ci consente di raggiungere una profonda catarsi intellettuale che conduce alla contemplazione di ciò che è al di là dell'intelletto umano. Dunque l'uomo può cogliere l'essenza divina.

«Quando il poeta esce dalla sua generalità lirica, quando vuole trovare una situazione per incarnare il suo ideale, vi presenta la morte, Adelchi che muore, Ermengarda che muore: Napoleone stesso, quando all'ultimo comparisce quell'ideale, è nel momento della morte»⁴³⁸. La morte degli eroi innocenti viene sublimata non in una dimensione dolorosa e luttuosa, ma purificatoria. La purificazione dell'evento tragico non porta disperazione, ma genera l'aumento della comprensione del mondo. Con la speranza di una vita eterna infinitamente serena, premio ai giusti e a coloro che sanno cristianamente soffrire.

La mente dello spettatore, di fronte all'evento sublime, viene elevata a pensieri religiosi. Manzoni crede fermamente che la religione sia un fondamento intellettuale, non una passione:

«Ma la religione, appunto perchè conosce la debolezza di questa natura che vuol raddrizzare, la munisce di soccorsi e di forza; appunto perchè il combattimento è terribile, vuole che l'uomo ci si prepari in tutta la vita; appunto perchè abbiamo un animo che una forte impressione basta a turbare, che l'importanza e l'urgenza d'una scelta confondono di più, mentre gli rendono più necessaria la calma; appunto perchè l'abitudine esercita una specie di dominio sopra di noi, la religione impiega tutti i nostri momenti ad abituarci alla signoria di noi stessi, al predominio della ragione sulle passioni, alla serenità della mente»⁴³⁹.

⁴³⁸ F. De SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. I, cit., p. 154.

⁴³⁹ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, in *Opere morali e filosofiche*, cit., cap.

Il Cristianesimo, come occasione di catarsi e ricongiungimento al valore morale della vita. L'atto del soffrire ha un effetto purificatore sullo spirito umano, rendendo comprensibile la necessità da parte dell'uomo di credere ed affidarsi a Dio. Manzoni aveva un'idea chiara sul cristianesimo e sul suo valore. Questo diviene il simbolo della Provvidenza che agisce attraverso un disegno mirato alla vittoria della giustizia. Il Cristianesimo corrisponde al sacrificio, al riscatto, all'espiazione, come il caso di Adelchi, di Ermengarda e quello di Padre Cristoforo.

«Tutta la poesia del Manzoni è penetrata e riscaldata da queste idee cristiane, su cui il Bossuet aveva messa l'impronta della sua parola possente. Il pensiero della morte, che sta inesorabile e taciturna allo sbocco di tutte le vie umane e tiene l'estremità della catena di tutti i nostri desideri, è la conclusione, la ragione morale dei panegirici funebri del grande prelato francese, come è per il Manzoni la Nemesis provvidenziale in cui il dramma assurdo e doloroso della vita umana trova il suo compimento e la sua catarsi»⁴⁴⁰.

A suggello del dramma nell'*Adelchi* l'autore presenta una grande scena di catarsi. Nel momento estremo l'ultimo pensiero di Adelchi è rivolto a Cristo:

«O Re de' re tradito
Da un tuo Fedel, dagli altri abbandonato!...
Vengo alla pace tua: l'anima stanca
Accogli»⁴⁴¹.

In *Adelchi* si riconosce la figura di Cristo tradito da Giuda e abbandonato per paura dai discepoli. Il giovane re, purificando sé stesso in punto di morte, cerca anche di elevare Desiderio nella sfera superiore. Adelchi non riesce ad investire interamente l'animo di Desiderio come Lucia che colpisce e trasfigura l'innominato, ma il principe riesce almeno ad addolcire suo padre trasformandolo da un re superbo pieno di ambizioni di conquista ad un padre dolente e pietoso davanti alla morte del figlio. Desiderio «rimane fedele, certamente, alla sua logica realistica di guerriero, ma un velo di tristezza ne

XIV, 1963, p. 154.

⁴⁴⁰ A. GALLETTI, *Manzoni, Shakespeare e Bossuet*, cit., p. 22.

⁴⁴¹ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. X, vv. 401-404, p. 196.

fascia ormai l'animo [...], accenna a intendere sentimentalmente le esigenze cristiane di Adelchi»⁴⁴²:

«Ei t'ode: oh ciel! tu manchi! ed io...
In servitude a piangerti rimango»⁴⁴³.

«La virtù del dolore, del *fletus et maeror*, per i mali e le rovine che conseguono agli errori umani o alle sottrazioni fatte alla piena Verità, [...] giova a purificare e preparare l'occhio dell'intelletto alla Luce della Fede»⁴⁴⁴.

«La rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati è sostanzialmente morale perchè lascia impressioni che ci avvicinano alla virtù. Quando l'uomo esce colla immaginazione dal campo battuto delle cose note, e degli accidenti coi quali è avvezzo a combattere, e si trova nella regione infinita dei possibili mali egli sente la sua debolezza, le idee ilari di vigore e di difesa lo abbandonano, e pensa che in quello stato la sola virtù e la retta coscienza e l'aiuto di Dio ponno dar qualche soccorso alla mente»⁴⁴⁵.

Il poeta intravede la possibilità di trovare rimedio alla fragilità umana nella speranza in Dio, che emerge particolarmente dalla serenità nell'affrontare la morte.

La morte è il momento cruciale della tragedia nel quale si trova la realizzazione della volontà di Dio. Soltanto la catarsi della fede può liberare l'umanità caduta inerte e impotente e purificare l'anima intellettuale, cioè la nostra mente.

4.2.3. L'unità di sentire e meditare

Alla luce di quanto già approfondito nel presente capitolo la catarsi è il frutto della complessità di «sentir e meditar», proprio nel momento umano estremo. Per Manzoni la pietà e il terrore non sono sentimenti impulsivi, ma sentimenti

⁴⁴² L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, cit., p. 51.

⁴⁴³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. X, vv. 404-405, p. 196.

⁴⁴⁴ G. SALVADORI, *Il Natale del 1833 di Alessandro Manzoni*, Milano, Vita e Pensiero, 1924, p. 18.

⁴⁴⁵ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare*, cit., vol. III, p. 160.

riflessivi che purificano la mente umana in una sfera superiore.

Il «sentir e meditar» è il modo per vivere da uomo e da autore. Manzoni definisce, nel carme *In morte di Carlo Imbonati*, il suo programma di vita e di arte, cioè un programma insieme etico ed estetico. Tutta la sua vita è stato un meditare e un lasciarsi interrogare dai fatti che gli accadevano.

Il «sentir e meditar» è fondamento della poetica manzoniana. La poesia deve nascere dalla meditazione e l'oggetto del sentire e meditare è «il santo Vero». Per Manzoni la poesia è il luogo di riflessione intellettuale e di meditazione morale in cui il poeta comunica al lettore la verità. Nel carme si osservano i due termini fondamentali della poetica manzoniana: la coscienza di "ciò che dovrebbe essere", e, parallelamente, "ciò che è" in realtà:

«*Sentir*, riprese, e *meditar*: di poco
esser contento: da la meta mai
non torcer gli occhi, conservar la mano
pura e la mente: de le umane cose
tanto sperimentar, quanto ti basti
per non curarle: non ti far mai servo:
non far tregua coi vili: il santo Vero
mai non tradir: né proferir mai verbo,
che plauda al vizio, o la virtù derida»⁴⁴⁶.

In queste parole il giovane Manzoni sente tutta la forza e la potenza dell'insegnamento. «C'è qui segnata tutta la poetica e l'etica del futuro Manzoni, ciò che conferma il carattere storico delle conversioni. Le quali non sono un rivolgimento, ma una rivelazione di quello che già vive dentro. Più tardi il Manzoni doveva convertirsi al cattolicesimo e al romanticismo. Ma le due fedi erano già in germe nell'anima giovanile del poeta»⁴⁴⁷.

Il poeta cerca per tutta la sua vita di mantenere un equilibrio tra il sé uomo e il sé letterato. Tuttavia quando l'autore compone *Il Natale del 1833*, essendo ancora immerso nel dolore, «la piena del sentire eccedeva la possibilità formale del meditare»⁴⁴⁸. Il sentimento lo induce a cogliere le contraddizioni della fede, che gli fanno dubitare il cristiano dinanzi ai misteri disegni di Dio. In questo

⁴⁴⁶ A. MANZONI, *In morte di Carlo Imbonati*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 207-215, p. 249-250. Il corsivo non è dell'originale.

⁴⁴⁷ Cfr. Note di L. Russo in *Liriche e Tragedie*, cit., 1932. p. 14.

⁴⁴⁸ C. ANNONI, *op. cit.*, p. 190.

momento il poeta dichiara la sua lacerazione di fronte all'infinito mistero dell'esistenza. È un dolore assoluto che tormenta la complessità del sentire e del meditare. Manzoni lo confessa appunto in una lettera:

«il cuore mormora, quasi senza avvedersene, anche quando la
ragione adora»⁴⁴⁹.

Dopo tutto tutti i misteri e i paradossi vengono risolti alla luce del principio supremo che la religione cristiana insegna.

La tragedia manzoniana «non fa del suo tutto né inorridire né piangere: ebbene, ella fa pensare, e fa fremere. La Luce, o cupa o serena, de' personaggi riflettesi sulle cose; dagli effetti la mente risale alle cause; Quelle grandi virtù frustrate, quelle grandi ire impotenti, quelle ingiustizie impunte, que' tradimenti efficaci, e l'un con l'altro conserti, tutto richiama la mente alla terribile verità che nel Coro dell'atto terzo ci viene altamente annunziata»⁴⁵⁰. Il poeta permette ai lettori di comunicare con i protagonisti i sentimenti, i conflitti interiori, le volontà, i pensieri e i discorsi oltre al fatto di riconoscere gli eventi reali.

Come osserva Tommaseo le tragedie manzoniane fanno attivare ai lettori una riflessione con la loro mente estrinseca, non l'immedesimazione al destino dei personaggi sulla scena con l'emozione. Dopodiché essi raggiungono una verità che l'autore voleva mettere in luce. È «la giunzione perfetta [...] tra l'evento e la riflessione»⁴⁵¹.

Meditando in modo spassionato, anziché essere inorriditi o essere commossi dal destino tragico dei protagonisti, ci viene rivelato che la rassegnazione cristiana è la naturale conseguenza della piena accettazione della realtà. Manzoni così presenta due insegnamenti: «l'accettazione della vita com'è, con le sue ombre incorreggibili, e l'assoluta valorizzazione del momento spirituale»⁴⁵².

È la fede in Dio che promette pace e felicità al di là della vita terrena. La pace non soltanto viene intesa come fine delle sventure, ma soprattutto come

⁴⁴⁹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., [445], A Leopoldo II, Granduca di Toscana, p. 37.

⁴⁵⁰ N. TOMMASEO, *Ispirazione e arte o lo scrittore educato dalla società e educatore*, cit., p. 383.

⁴⁵¹ P. BOSISIO, *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, cit., p. 348.

⁴⁵² F. ULIVI, *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento*, cit., p. 127.

serenità del cristiano credente. In punto di morte, Adelchi finalmente comprende il senso profondo dell'esistenza e si sente pronto per presentarsi al cospetto di Dio:

«Ora per me di pace,
Credilo, o padre, è giunta; ah pur che vinto
Te dal dolor quaggiù non lasci»⁴⁵³.

In tale luce, viene in mente un'osservazione dell'autore nei *Promessi Sposi*.

«Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore»⁴⁵⁴.

La fede in Dio non è una assicurazione assoluta nella vita, ma rende il dolore più sopportabile e utile per la salvezza dell'anima. Essa soprattutto attribuisce un senso all'esistenza, soprattutto fa prorompere nuove forze vitali.

La ricerca sulla morte porta come una necessità logica un'attenzione per il significato stesso della vita. Il poeta conduce l'uomo ad una contemplazione della vita da una prospettiva distaccata di questa. Sia l'esperienza letteraria che quella personale, hanno indotto l'autore a consolidare maggiormente la fede cristiana. Gli inni, le odi e le tragedie stabiliscono una continuità tematica e risultano in un'opera ininterrotta, stimolata dalla meditazione sulla fede in Dio.

Un vero effetto catartico nelle tragedie manzoniane è la pace spirituale. La pace, in particolare, concessa dalla religione è quella «da cui discende quello sguardo sapiente, comprensivo, fermo, pietoso, che si stende su tutte le vicende umane e sul teatro stesso delle nostre fugaci miserie»⁴⁵⁵. L'incessante aspirazione ad una perfetta unità di sentire e meditare porta dunque Manzoni a cercare la verità e la pace dell'anima nella religione: «Dolce segreto della Sapienza di Dio, velare i sensi, velare e umiliare l'occhio dell'intelletto, far cadere lo spirito altero nello sgomento della cecità e dell'impotenza, per

⁴⁵³ A. MANZONI, *Adelchi*, cit., Atto V, Sc. VIII, vv. 334-336, p. 193.

⁴⁵⁴ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, XXXVIII, cit., p. 745.

⁴⁵⁵ A. MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, cit., p. 198.

arricchire il cuore e aprirlo alla pietà, alla comprensione, all'amore»⁴⁵⁶.

La morte è la contemplazione della vita in rapporto con l'assoluto. È il dramma della caduta e della salvezza e non può essere pensato che in relazione all'Eterno. L'eterno non sarebbe concepibile se non ci fosse la miseria della vita terrena. La religione è fondata «sul concetto che niente della vita può riempire l'animo umano; la prova più alta del cristianesimo è data proprio da questa inquietudine connaturale all'uomo, dal vivere in una speranza che non può mai essere soddisfatta in questa vita»⁴⁵⁷.

Ci sono tanti modi di aspettare la morte. L'essere per la morte è ciò che dà senso alla vita. Non è affatto un pensiero pessimistico. «Manzoni emerge vittorioso e sublime da questo suo oceano di morte: e non vi emerge alla maniera di don Abbondio, [...] ma, piuttosto, alla maniera di padre Felice»⁴⁵⁸.

Come si è ribadito varie volte, la morte non è la fine di tutto, anzi nella prospettiva cristiana è l'inizio di un viaggio verso l'incontro con l'Assoluto per raggiungere la vita eterna.

⁴⁵⁶ G. SALVADORI, *Enrichetta Manzoni-Blondel e il Natale del '33*, cit., p. 74.

⁴⁵⁷ R. MONTANO, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁵⁸ C. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 290.

Cfr. Padre Felice predica ai guariti: «se non a fine che, sentendo ora più vivamente, che la vita è un suo dono, ne facciamo quella stima che merita una cosa data da Lui, l'impieghiamo nell'opere che si possono offrire a Lui? se non a fine che la memoria de' nostri patimenti ci renda compassionevoli e soccorrevoli ai nostri prossimi? [...] Dio non voglia che possano vedere in noi una gioia rumorosa, una gioia mondana d'avere scansata quella morte, con la quale essi stanno ancor dibattendosi. Vedano che partiamo ringraziando per noi, e pregando per loro; e possan dire: anche fuor di qui, questi si ricorderanno di noi, continueranno a pregare per noi meschini» (*I Promessi Sposi*, XXXVI, cit., p. 691)

4.2. *Messa da Requiem*

L'ultimo paragrafo vuole dedicarsi alla morte del poeta. Negli anni della maturità, la vita di Manzoni fu funestata da una serie interminabile di lutti, la morte della moglie, della madre, di parecchi dei figli e di cari amici.

Alessandro Manzoni, l'uomo, lo scrittore, il cristiano, morì a Milano il 22 maggio 1873, all'età di 88 anni. L'anno seguente, nell'anniversario della sua morte, Giuseppe Verdi, compose la stupenda e laica "Messa da Requiem" per Manzoni.

Dopo l'incidente fatale del 6 gennaio 1873 in chiesa San Fedele⁴⁵⁹, i gionali milanesi davano di continuo notizie delle condizioni di salute dello scrittore. Così gli italiani erano in parte già preparati alla morte di Manzoni. Riportiamo l'ultima notizia della vita del venerato letterato:

«Possiamo dare questi particolari dell'ultima giornata di Alessandro Manzoni. A un tratto, volgendosi a' suoi di casa, egli disse: "Quest'uomo decade... precipita... chiamate il mio confessore..." Col quale s'intrattenne poi una mezz'ora, parlando con la solita sua mente lucida e calma. Uscito di camera il confessore, Manzoni chiamò i suoi, e disse loro: "Quando sarò morto, fate voi quello che facevo io ogni giorno: pregate sempre per l'Italia... pregate per il Re e la sua famiglia... tanto buoni per me!...". Poco dopo cominciarono gravi sofferenze; era soffocato dal catarro: stringeva affettuosamente le mani al dottor Todeschini, e si lamentava affannosamente. Alle 6 e 1/4 pom. spirò»⁴⁶⁰.

Indubbiamente Manzoni morì da buon cristiano. Il funerale si celebrò in Duomo, davanti a una folla di concittadini, intellettuali e delle più alte cariche dello Stato; mentre le spoglie furono sepolte al Cimitero Monumentale.

La luttuosa notizia si sparse non solo per l'Italia, ma anche per l'europa e destò una commozione universale e profonda. Le condoglianze arrivavano da tutte le parti, perfino, dove l'autore non aveva nessun legame. Il necrologio apparso sul massimo giornale inglese, *The Times*:

⁴⁵⁹ Mentre si recava a messa, Manzoni scivolò sulla scalinata che precede l'ingresso, battendo la testa.

⁴⁶⁰ G. PETROCCHI, *Manzoni Letteratura e vita*, cit., p. 265. La notizia venne pubblicata sulla *Perseveranza* di Milano il 23 maggio 1873.

«i nostri lettori saranno sorpresi di apprendere, non che Alessandro Manzoni è morto nella matura età di quasi 89 anni, ma piuttosto che fino a giovedì scorso egli era ancora vivo. [...] Pare strano che in quest'anno 1873 ci tocchi annunciare la scomparsa di un poeta e romanziere nato quattro anni prima di Byron, che già da quasi mezzo secolo è scomparso, e che di pochi anni era più giovane dello stesso Walter Scott»⁴⁶¹.

Negli ultimi anni fu circondato dalla venerazione dai connazionali. Fu indubbiamente una guida intellettuale, morale e politica. Chi era lui lo rivela la vita, e com'era la vita lo conferma la morte: «Gli uomini e gli anni mi diran chi sono»⁴⁶².

Manzoni si trovava in un momento decisivo della storia. La storia è quel particolare susseguirsi di eventi che costituiscono la sua biografia e la sua ideologia e il pensiero filosofico e religioso caratterizzano lo svolgimento della storia del pensiero ottocentesco. Di fronte alla ideologia dell'illuminismo razionalistico egli prospettò con la morale cattolica, una visione teologica della vita umana. L'itinerario della riflessione sulla morte porta il poeta alla perfezione cristiana.

Al termine della *Pentecoste*, il più ispirato dei suoi *Inni Sacri*, il poeta si sofferma a guardare la fede che «Brilla nel guardo errante /Di chi sperando muor»⁴⁶³, così pare di vedere Manzoni nell'ultima giornata della sua vita.

⁴⁶¹ Carlo DIONISOTTI, *Appunti sui moderni, Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 314, nota: Questo necrologio del Manzoni fu ristampato in *Eminent persons*; London, The Times, 1880, pp. 81-82.

⁴⁶² A. MANZONI, *Autoritratto*, in *Tutte le poesie*, cit., v. 14, p. 122.

⁴⁶³ A. MANZONI, *La Pentecoste*, in *Tutte le poesie*, cit., vv. 143-144, p. 378.

CONCLUSIONI

Scrivere le pagine sulle tragedie manzoniane vuole dire, in primo luogo, scoprire il significato e il valore della sua produzione che si pone in netta antitesi con una tradizione consolidata e riconosciuta; in secondo luogo, significa, affrontare il suo pensiero religioso che condusse il poeta alla conversione al cattolicesimo del 1810. Dopo la conversione formulò le nuove idee sulla storia, fede, poesia e teatro.

Come è noto, Manzoni non compose le sue tragedie secondo i canoni classici. Egli rifiutò il principio aristotelico di unità di tempo e luogo che aveva costituito il corpo della tragedia classica di tutta la cultura dell'Occidente. Per questo lo scrittore milanese fu al centro delle critiche avverse da parte dei classicistici.

È degno di attenzione anche per il fatto che Manzoni elaborò una nuova forma di tragedia cosiddetta "tragedia storica", che vuole collocare i personaggi in un determinato contesto storico, ma completato con sentimenti e passioni romantici. Il teatro manzoniano si ispira alla storia e non al mito. Il rispetto della verità storica è il fatto particolarmente innovativo. «Nella storia il poeta aveva trovato la verità umana, poetica, eterna; e nella storia - perché la verità è di natura sua educatrice - aveva trovato nello stesso tempo la giustificazione religiosa e la dignità morale della poesia»⁴⁶⁴.

Altro dato importante che differenzia Manzoni da un qualsiasi altro autentico poeta è un profondo sentimento religioso da cui viene ispirata e permeata tutta la produzione. La sostanza cristiana è l'elemento fondamentale che distingue le tragedie manzoniane da quelle antiche e classiche. «Manzoni ricostruiva l'ideale di un paradiso cristiano, e lo conciliava con lo spirito moderno»⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ A. GALLETTI, *Alessandro Manzoni*, cit., p. 260.

⁴⁶⁵ F. De SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, cit., p. 187.

Nelle tragedie il mondo religioso e morale degl'*Inni Sacri* acquista una nuova prospettiva intrecciando la Storia. È «la storia del mondo penetrata nella storia di Dio»⁴⁶⁶.

Il poeta vede la storia umana piena di contraddizioni, che viene dominata dalle violenze e dalle ingiustizie. Gli eroi tragici corrono incontro ai propri ideali con la consapevolezza del fatto che il superamento del male avviene solo al di fuori della vita. In altre parole, la loro vita corre verso un termine immutabile, ovvero la morte. Per loro non rimane altra prospettiva che l'attesa e la speranza della morte. È la via segnata da Dio.

Manzoni, sciogliendo il tragico senso della morte in una superiore visione provvidenziale, fa raggiungere ai protagonisti una maggiore tranquillità e serenità. La rassegnazione cristiana, un possente mediatore, fa trovare agli eroi una vittoria grande e autentica rimediando alla sua sorte infelice nel mondo terreno. Per questo la morte non è affatto un pensiero pessimistico, per di più il pensiero della morte è collegato a quello della vita. Solo in punto di morte il senso della vita acquista una chiarezza.

La morte, come il cammino dell'anima verso l'Assoluto, ci consente di raggiungere una profonda catarsi intellettuale che conduce alla contemplazione di ciò che è al di là dell'intelletto umano. Dunque l'uomo può cogliere l'essenza divina. La fede è quella che potenzia e sviluppa la vita della coscienza, ed è l'accordo tra l'intelletto e il sentimento nato dal cuore. È una vera catarsi che si opera nella coscienza dell'essere umano e si conclude nel pensiero fiducioso dell'abbandono alla volontà di Dio.

È importante sottolineare che Manzoni non si interessava realmente di teatro, egli guardava il genere teatrale solo come un testo scritto e un luogo per rispecchiare la sua visione cristiana e considerava questo genere come un importante veicolo per la diffusione del nuovo pensiero. Perciò Manzoni scrisse le tragedie scegliendo gli elementi che possono soddisfare tali esigenze. Sebbene questi elementi non si uniformino alla tipologia tragica più diffusa e accettata del suo tempo, realizzò opere tragiche di alto livello suscitando abbastanza interesse e attenzione.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 244.

Il fatto che ha introdotto la tragedia moderna in Italia diversamente dai grandi tragediografi del suo tempo, come Alfieri e Monti, è ovviamente innovativo. Purtroppo, il carattere delle nuove strutture drammaturgiche da lui proposte e attuate era rimasto estraneo alla cultura italiana teatrale dei contemporanei. Tuttavia, Manzoni non ha vanificato il concetto di opera tragica. Attenuando la rigidità della tradizione egli ha aperto nuove possibilità di forme tragiche nel senso estetico e tematico.

La fama di Manzoni in Corea è legata sostanzialmente al suo unico e decisivo romanzo "*I Promessi Sposi*", ritenuto la più compiuta realizzazione nella storia della letteratura narrativa italiana dell'Ottocento. Eppure è bene non dimenticare che egli non è solo l'autore dei *Promessi Sposi*. Non è giusto sottovalutare l'importanza dei due esperimenti che Manzoni fece nel campo del teatro tragico. Lo studio delle due tragedie manzoniane, *Il Conte di Carmagnola* e soprattutto l'*Adelchi*, rivela sempre nuovi motivi d'interesse.

Per quanto riguarda l'autore stesso, Manzoni è uno dei grandi autori più studiati e più apprezzati nel panorama della letteratura italiana dell'Ottocento. Penso che sia uno scrittore da recuperare e da conoscere oltre al suo romanzo storico e alle produzioni poetiche e tragiche, perché le sue opere sono molto importanti dal punto di vista filosofico, storico e umanistico. Spero che la mia ricerca possa contribuire a migliorare la conoscenza dell'autore ed a scoprire il valore delle tragedie manzoniane oscurato dal celebre romanzo.

INDICE DEI NOMI

- A. C., 22
Alfieri, Vittorio, 19, 22, 23, 24, 28, 30, 42, 48, 49, 57, 63, 68, 108, 146, 182
Angelini, Cesare, 9, 10, 40, 43, 105, 121, 151, 158
Annoni, Carlo, 51, 54, 115, 141, 165, 174
Armellini, Guido, 100
Aristotele, 18, 19, 36, 37, 50, 51, 53, 56, 63, 65, 86, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 169
Becherucci, Isabella, 71, 144
Berchet, Giovanni, 7, 10, 11, 12, 23
Bertana, Emilio, 2
Bobbio, Aurelia Accame, 33, 89, 91, 157
Bonghi, Ruggero, 38, 75
Borsieri, Pietro, 7
Bosisio, Paolo, 38, 62, 68, 72, 80, 101, 175
Bossuet, Jacques Bénigne, 34, 74, 75, 108, 136, 146, 169, 170, 172
Breme, Ludovico Di, 7, 9, 12
Byron, Lord, 1, 131, 179
Cabanis, Pierre Jean Georges, 110
Calderón de la Barca, Pedro, 21, 63
Calosso, U, 34, 49
Camus, Albert, 64
Londonio, Carlo Giuseppe, 12, 13
Cavallini, Giorgio, 47, 49, 97, 98, 100, 102, 148, 152
Pagani Cesa, G. U., 11, 20
Arieti, Cesare, 1, 24, 118
Cantù, Cesare, 109, 110, 111
D'Azeglio, Cesare, 14, 25
Chauvet, Victor, 3, 16, 20, 27, 28, 32, 35, 36, 39, 40, 49, 60, 161
Chiari, Alberto, 54, 61, 91, 114, 126, 127, 135, 155
Christesco, Dorothée, 30, 39
Colombo, Adriano, 100
Colombo, G, 158
Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas Caritat de, 110
Contini, Gianfranco, 35, 98
Corneille, Pierre, 2, 5, 37, 39, 42, 46
Cristofaro, Francesco De, 86, 111
Croce, Benedetto, 94, 98
D'Amico, Silvio, 142
Dante, Alighieri, 23, 120
Danzi, Luca, 107
De Sanctis, Francesco, 35, 46, 48, 68, 70, 78, 80, 98, 100, 106, 143, 144, 171, 181
Tracy, Antoine Louis Claude, 110
Dionisotti, Carlo, 179
D'ovidio, Francesco, 142
Edigi, Pietro, 48
Blondel, Enrichetta, 114, 177

Fauriel, Claude, 1, 24, 74, 77, 92, 110, 115, 120, 136	Machiavelli, Niccolò, 72, 76, 85, 87
Ferroni, Giulio, 78, 158	Maffei, Scipione, 5, 57
Fido, Franco, 5, 142	Maj, Barnaba, 50
Floriani, Piero, 155	Marmontel, Jean François, 20
Foscolo, Ugo, 2, 6, 22, 23, 31, 32, 44, 67, 68, 104, 112, 154, 179	Mazzali, Ettore, 31
Frare, Pierantonio, 81, 82	Mazzamuto, Pietro, 81, 152
Galletti, Alfredo, 27, 106, 136, 170, 172, 181	Metastasio, Pietro, 10, 46, 57
Gherardini, Giovanni, 8, 9, 18 19, 21	Michele, Barbi, 162
Giordani, Pietro, 7	Molière, 1
Giudici, Gaetano, 46, 47, 84	Molossi, Pietro, 17
Goethe, Johann Wolfgang, 1, 22, 25, 30, 31, 34, 35, 39, 50, 63, 64, 75, 84, 109	Momigliano, Attilio, 33, 85, 88, 114, 134, 176
Goffis, Cesare Federico, 2, 101, 110, 113	Montano, Rocco, 164, 170, 177
Guccini, Gerardo, 5	Monti, Vincenzo, 5, 13, 14, 15, 22, 57, 106, 108, 111, 183
Guidotti, Angela, 98, 137	Napoleone, Bonaparte, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 129, 150, 151, 170, 171
Imbonati, Carlo, 3, 105, 106, 107, 108, 174	Nigro, Salvatore S, 49, 109
Lamberti, Luigi, 16	Parisi, Luciano, 170
Lanza, Diego, 63, 64	Parra, Diana Cristadoro, 104, 153
Leopardi, Giacomo, 7, 103, 104, 154, 179	Pellico, Luigi, 29, 30
Leopoldo II, Granduca di Toscana, 118, 119, 175	Pellico, Silvio, 19, 29
Lessing, Gotthold Ephraim, 37, 38, 39, 53, 54, 56, 63, 167	Perotti, Pier Angelo, 122, 123
Lonardi, Gilberto, 48, 56, 61, 67, 88, 91, 96	Petrarca, Francesco, 108, 146, 147, 148
	Petrocchi, Giorgio, 97, 98, 116, 120, 122, 139, 178
	Petrocchi, Policarpo, 108
	Pezzi, F., 91
	Pieri, Marzia, 141
	Pullini, G, 25

Racine, Jean-Baptiste, 39, 42, 63, 146	22, 23, 24, 33, 34, 35, 41, 53, 63, 75, 79, 92, 106, 136, 146, 170, 172
Romagnosi, Gian Domenico, 16, 17	Shelley, Percy, 1
Romilly, Jacqueline De, 57, 93	Sofocle, 62, 92, 93, 169
Russo, Luigi, 51, 68, 71, 76, 78, 95, 107, 112, 128, 139, 144, 154, 159, 167, 173, 174	Staël Holstein, Anna Luisa, 6, 7, 12, 13, 18, 21
Salvadori, Giulio, 173, 177	Steiner, George, 1, 20, 23, 37, 80
Sanctis, Francesco De, 35, 46, 48, 68, 70, 78, 80, 98, 100, 105, 110, 143, 167, 173, 174	Tellini, Gino, 149
Sansone, Mario, 121	Tommaso, Niccolò, 32, 58, 163, 164, 175
Sant'Agostino, 90, 119	Ulivì, Ferruccio, 34, 112, 129, 175
Santini, Emilio, 74, 92, 139, 142, 146, 166, 169	Varotti, Carlo, 41
Sapegno, Natalino, 28	Virgilio Maróne, pùblio, 1, 34
Scalvini, Giovita, 89	Visconti, Ermes, 7, 16, 134
Scarpati, Claudio, 155, 160, 163	Voltaire, 5, 19, 41, 42
Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 1, 2, 8, 9, 23, 44, 75, 80, 168	Zancan, Marina, 145
Schlegel, August Wilhelm Von, 9, 15, 16, 20, 24, 35, 58, 59, 79	
Seneca, Lucio Anneo, 156	
Shakespeare, William, 2, 19, 20, 21,	

BIBLIOGRAFIA

Testi

A. MANZONI, *Adelchi e liriche scelte*, a cura di A. Galletti e P. Dalai, Cappelli, Bologna, 1947

ID., *Tragedie*, a cura di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1965

ID., *Tragedie*, introduzione di Pietro Edigi, Torino, UTET, 1921

ID., *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, Venezia, Marsilio 1989

ID., *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004

ID., *Adelchi*, a cura di Alberto Giordano, Milano, BUR, 2010

ID., *Adelchi*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, , Venezia, Marsilio 1992

ID., *Adelchi*, a cura di commento critico e parere sulla tragedia di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1938

ID., *Liriche e tragedie*, con prefazione e note di Luigi Russo, Firenze, Vallecchi, 1932

ID., *Liriche e tragedie*, commento critico di Luigi Russo, Firenze, Felice Le Monnier, 1935

ID., *Poesie e tragedie*, in Tutte le opere, vol. I, a cura di Alberto Chiari, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1957

ID., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, Milano, BUR, 2012

ID., *I Promessi Sposi*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Tomo Secondo, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002

ID., *I Promessi Sposi*, commento critico di Luigi Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1940

ID., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in Prose minori Lettere inedite e sparse pensieri e sentenze, a cura di Alfonso Bertoldi, nuova presentazione di Fausto Ghisalberti, Firenze, Sansoni, 1967

ID., *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, promessa

di Dario Mantovani, a cura di Isabella Becherucci, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2005

ID., *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Tomo I-II, Milano, Adelphi, 1986

ID., *Carteggio*, a cura di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912-1921

ID., *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi, Vol. III, Milano, Fratelli Rechiedei Editori, 1887

ID., *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno Editrice, 2008

ID., *Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, a cura di Barnaba Mai, Firenze, Aletheia, 1999

ID., *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi, Vol. I, Milano, Fratelli Rechiedei Editori, 1883

ID., *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi, Vol. III, Milano, Fratelli Rechiedei Editori, 1887

ID., *I Promessi Sposi*, Raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento di Policarpo Petrocchi, Presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1992

ID., *I Promessi Sposi*, a cura di Ettore Caccia, con prefazione di Mario Marazzan, Brescia, Editore La Scuola, 1976

Testi critici e saggi

AA. VV. *La critica letteraria, Foscolo, Manzoni, Leopardi*, a cura di Emilio Piccolo, Napoli, Loffredo & Dedalus, 2000

AA. VV., *Immaginare e costruire la nazione Manzoni da Napoleone a Garibaldi*, a cura di Luca Danzi e Giorgio Panizza, Milano, Il Saggiatore, 2012

AA. VV., *Atti del III° Congresso*, a cura del Comune di Lecco, Nazionale di Studi Manzoni, 1957

AA. VV., *Atti del V° Congresso*, a cura del Comune di Lecco, Nazionale di

Studi Manzoniani, 1961

AA. VV., *Manzoni in Quaderni del Teatro popolare italiano*, diretti da Luciano Codignola, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani, Torino, Einaudi, 1960

AA. VV., *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, A cura di Egidio Bellorini, Vol. I, Giuls.Laterza & Figli, Bari, 1943-XXI

- A. C., *Riflessioni sui due articoli della Signora Baronessa Staël De Holstein inseriti nella «Biblioteca italiana», «Corriere delle dame», dicembre 1816*

- GIOVANNI GHERARDINI, *«Un italiano» risponde al discorso della Staël, «Biblioteca italiana», aprile 1816*

- ID., *Due note al «Corso di letteratura drammatica» di A. W. Schlegel, 1817*

- SILVIO PELLICO, *Due articoli sulla «vera idea della tragedia di V. Alfieri» confutata dal Marré, «Conciliatore», 6-27 settembre 1818*

- ANNA LUISA STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni, «Biblioteca italiana», gennaio 1816*

AA. VV., *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, A cura di Egidio Bellorini, Vol. II, Bari, Giuls.Laterza & Figli, 1943-XXI

- PIETRO MOLOSSI, *Sulle unità drammatiche di luogo e di tempo, «Accattabrighe», gennaio-febbraio 1819*

- GIUSEPPE MONTANI, *Tragedia classica, Classicista e romantica, 1824*

- ID., *Sulle tragedie e altre opere di A. Manzoni, 1825*

- G. U. PAGANI-CESA, *Sovra il teatro tragico italiano, 1825*

- NICCOLÒ TOMMASEO, *Sull'Adelchi di Alessandro Manzoni, 1825*

- ERMES VISCONTI, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo, 1819*

- PARIDE ZAIOTTI, *Intorno all'Adelchi di A. Manzoni, 1824*

AA. VV., *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico - romantica*, A cura di Carlo Calcaterra, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1979

- GIOVANNI BERCHE, *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger, Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*

Manzoni: profilo e antologia critica, a cura di Carlo Varotti, Milano, Mondadori Bruno, 2006

CESARE ANGELINI, *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, Milano, Mondadori, 1969

ID., *Manzoni con otto tavole in rotocalco*, Torino, UTET, 1942-XX

CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1997

GUIDO ARMELLINI, ADRIANO COLOMBO, *La letteratura italiana. Guida storica*, Bologna, Zanichelli, 1999

PAOLA AZZOLINI, *Note per una lettura antihegeliana del «Carmagnola in Manzoni e l'idea di letteratura* - Atti del Convegno su Alessandro Manzoni tenutosi a Torino il 5-6-7 dicembre 1985

RICCARDO BACCHELLI, *Natale con Alessandro Manzoni*, in *Leopardi e Manzoni, commenti letterari*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 483-490

F. BATTERA, *"Dalla rea progenie degli oppressor discesa". Considerazioni sull'Ermengarda manzoniana*, in *Lettere italiane*, Anno 2012 - N.3, Firenze, Olschki, 2012, pp. 401-442

ISABELLA BECHERUCCI, *Sulla 'crisi' dell'Adelchi*, in *Rivista di Letteratura italiana*, 12 (1994), 2-3, pp. 383-400

VINCENZO DI BENEDETTO, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in *Sulle orme dell'antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di Annamaria Cascetta, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 13-43

EMILIO BERTANA, *La tragedia*, Vallardi, Milano, 1905

AURELIA ACCAME BOBBIO, *Storia dell'Adelchi*, Firenze, Casa Editrice Le Monnier, 1963

ID., *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*, Roma, Ediz. di Storia e Lett., 1954

ID., *Alessandro Manzoni, poesie e tragedie*, Roma, Signorelli, 1965

PIERO BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992

PAOLO BOSISIO, *Il Conte di Carmagnola e la tecnica teatrale del Manzoni*, in *La parola e la scena*, Roma, Bulzoni, 1987

ID., *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»*, in *La parola e la scena*, Roma, Bulzoni, 1987

- UMBERTO CALOSSO, *Colloqui con Manzoni*, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1948
- CESARE CANTÙ, *Alessandro Manzoni, Reminiscenze di Cesare Cantù*, vol. 1, Milano, Fratelli Treves, 1882
- ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1965
- GIORGIO CAVALLINI, *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, Roma, Bulzoni editore, 1984
- ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. Ateneo, 1967
- ID., *Taccuino manzoniano : sintesi di vita e morte di Don Rodrigo*, in Rivista Mensile del Comune di Como, Inverno 1962, pp. 5-26
- GIANFRANCO CONTINI, *Manzoni contro Racine*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 349-57
- DOROTHÉE CHRISTESCO, *Lettre à M. C...(CHAUVET)* in *La fortune de Alexandre Manzoni en France*, Paris, Editions Balzac, 1943, pp. 28-39
- FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Profili di storia letteraria*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, Il Mulino, 2009
- BENEDETTO CROCE, *Un personaggio poetico a torto disconosciuto, Adelchi*, in «Quaderni della "Critica" diretti da B. Croce», agosto 1946, n. 5
- ID., *Alessandro Manzoni: saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1952
- FIAMMETTA D'ANGELO, *L'animo in scena: i Materiali Estetici di Alessandro Manzoni*, In *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma, 2014
- SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, vol. II, a cura di Sandro d'amico, Milano, Garzanti, 1953
- LUIGI DERLA, *Il realismo storico di A. Manzoni*, Varese, Cisalpino, 1965
- CARLO DIONISOTTI, *Appunti sui moderni, Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988
- FRANCESCO D'OVIDIO, *Nuovi studi manzoniani*, Milano, Ulrico Hoepli, 1908

- GIULIO FERRONI, *Storia della Letteratura Italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991
- FRANCO FIDO, *La tragedia nella prima metà del 1800*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi, Torino, Bollati Boringhieri, 1995
- ID., *Le muse perdute e ritrovate: il divenire dei generi fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989
- PIERO FLORIANI, *Alessandro Manzoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia italiana, 2007, pp. 306-322
- ID., «Paura di che?», in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 753-766
- F. FORTI, *Lessing e la poetica drammatica del Manzoni*, in *Atti del Convegno di studi manzoniani*, Roma, Accademia nazionale dei lincei, 1974
- UGO FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Opere edite e postume*, Firenze, le Monnier, 1850
- PIERO FOSSI, *La Lucia del Manzoni ed altre note critiche*, Firenze, G. C. Sansoni, 1937
- PIERANTONIO FRARE, *La «risposta» di Gertrude e la dissoluzione del tragico*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino*, Sette-Ottocento, a cura di Elena Candela, Liguori, Napoli, 2008, pp. 149-162
- ALFREDO GALLETTI, *Le origini del romanticismo italiano e l'opera di Alessandro Manzoni*, Milano, Montuoro, 1942
- ID., *Manzoni, Shakespeare e Bossuet*, in *Saggi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1915
- ID., *Manzoni e il manzonismo*, in AA. VV., *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Dott. Carlo Marzorati Editore, 1949
- ID., *Alessandro Manzoni*, Milano, Alberto Corticelli, 1944
- CESARE FEDERICO GOFFIS, *La lirica di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964
- ID., *Il Cinque Maggio*, in *La rassegna della letteratura italiana*, Maggio-Settembre, n. 2, 1963, pp. 246-261

- CRISTIANA GRESPAN, *Tracce umanistiche per una rilettura del "Conte di Carmagnola"*, in *Lettere italiane*, Anno 2012 -N.3, L.S. Firenze, Olschki, 2012, pp. 372-400
- ANGELA GUIDOTTI, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012
- ARTURO CARLO JEMOLO, *Il dramma di Manzoni*, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Felice Le Monnier, 1973
- GIUSEPPE LANGELLA, *La tragedia della natura lapsa. Sul primo «Carmagnola»*, in «*Italianistica*», XXXIII 1, gen.-apr. 2004, pp. 129-132
- DIEGO LANZA, *La tragedia e il tragico, in I Greci : storia, cultura, arte, società*, a cura di Salvatore Settis, vol. I (Noi e i Greci), Torino, Einaudi, pp. 469-506
- GILBERTO LONARDI, *Ermengarda e il pirata*, Bologna, Il Mulino, 1991
- ID., *Il Carmagnola, Venezia e il «potere ingiusto»*, in *Manzoni Venezia e il Veneto*, a cura di Vittore Branca, Ettore Caccia, Cesare Galimberti, Firenze, Olschki, 1976
- ID., *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, Olschki, 1965
- NICOLE LORAUX, *La voce addolorata*, Torino, Einaudi, 2001
- FRANCESCO MAGGINI, A. *Manzoni e la tradizione classica*, in *La Rassegna*, XXX, 1922
- NICOLA MANGINI, *Manzoni e il teatro, in Manzoni Venezia e il Veneto*, a cura di Vittore Branca, Ettore Caccia, Cesare Galimberti, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1976
- BARNABA MAJ, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Roma, Quodlibet, 2003
- GIACINTO MARGIOTTA, *Dalla prima alla seconda stesura dell'Adelchi*, Studio comparativo, Firenze, Felice Le Monnier, 1956
- RICCARDO MASSANO, *Il sistema tragico dei romantici e la nascita del teatro di Manzoni*, in *Studi sulla cultura lombarda, in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1972
- ETTORE MAZZALI, *Alessandro Manzoni e la polemica fra classicisti e*

romantici, in *Atti del III° Congresso*, a cura del Comune di Lecco, Nazionale di Studi Manzoniani, 1957

PIETRO MAZZAMUTO, *Poetica e stile in Alessandro Manzoni*, Firenze, Le Monnier, 1957

BARBI MICHELE, *Di alcuni pregiudizi intorno al Carmagnola del Manzoni*, Lucca, Tipografia Editrice Baroni, 1915

PIETRO MOLOSSI, *Del romanticismo dissertazione di Pietro Molossi coll'aggiunta d'un dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*, Milano, Dalla stamperia di Giambattista Sonzogno, 1819

MARIA SERENA MIRTO, *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*, Roma, Le bussole, 2007

ROCCO MONTANO, *Manzoni o del lieto fine*, Napoli, Conte Editore, 1951

ATTILIO MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, Casa editrice Giuseppe Milano, Principato, 1966

SALVATORE S. NIGRO, *Alessandro Manzoni*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978

DIANA CRISTADORO PARRA, *Clarità della morte nell'opera di Alessandro Manzoni*, Poggibonsi, Lalli Editore, 1984

PIER ANGELO PEROTTI, *La madre di Cecilia*, in *Italianistica*, Anno 2012-N. 2, pp. 67-78

GIORGIO PETROCCHI, *Manzoni Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971

ID., *Manzoniana e altre cose dell'Ottocento*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1987

POLICARPO PETROCCHI, *La prima giovinezza di Alessandro Manzoni, con notizie e documenti inediti e con vari ritratti*, Firenze, G. C Sansoni Editore, 1898

MARZIA PIERI, *Ossessioni, deliri e trance: la recita della pazzia nel teatro borghese italiano*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006

GIORGIO PULLINI, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi Società Editrice Libreria, 1982

JACQUELINE DE ROMILLY, *La tragedia greca*, Bologna, Il mulino, 1996

(Traduzione di Arturo Panciera: Edizione originale: *La tragédie grecque*, Paris, Universitaires de France, 1970)

F. RUFFINI, *La vita religiosa di A. Manzoni*, vol. 2, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1931 (La dottrina della «Grazia» e delle «Predestinazione» nel Manzoni, pp. 347-370)

LUIGI RUSSO, *Ritratti e disegni storici, Serie quarta Dal Manzoni al De Sanctis e la letteratura dell'Italia unita*, Firenze, G.C. Sansoni editore, 1946

ID., *La catarsi aristotelica*, Caserta, Enrico Marino Editore, 1919

GIULIO SALVADORI, *Enrichetta Manzoni-Blondel e il Natale del '33*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929

ID., *Il Natale del 1833 di Alessandro Manzoni*, Milano, Vita e Pensiero, 1924

FRANCESCO DE SANCTIS, *Manzoni studi e lezioni*, a cura di Giovanni Gentile, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1922

ID., *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. Alessandro Manzoni, a cura di Luigi Blasucci, Bari, Gius. Laterza&Figli, 1962

ID., *Scelta di scritti critici e ricordi di Francesco De Sanctis*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, UTET, 1969

ID., *La letteratura italiana, storia e testi*, vol. LVI, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Riccardi Editore, 1961

ID., *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, a cura di Luigi Russo, vol. III, Firenze, Vallecchi, 1931

MARIO SANSONE, *Religiosità e poesia in Alessandro Manzoni*, in *La Nuova Italia*, Firenze, La Nuova Ital., 1938

ID., *Alessandro Manzoni*, in *I Maggiori*, vol. 2, C. Milano, Marzorati, 1956

EMILIO SANTINI, *Il teatro di Alessandro Manzoni*, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 1940

ID., *Le idee del Manzoni sulla tragedia e l'"Adelchi"*, In *Giornale storico della letteratura italiana XCII*, fasc. 271, 1928

NATALINO SAPEGNO, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1970

GIOVITA SCALVINI, *Foscolo Manzoni Goethe Scritti editi e inediti*, Torino, Einaudi Editore, 1948

CLAUDIO SCARPATI, *Manzoni tra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986

GEORGE STEINER, *Morte della tragedia*, traduzione di Giuliana Scudder, Milano, Garzanti, 1976

PETER SZONDI, *Saggio sul tragico*, a cura di Federico Vercellone ; introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1999

GINO TELLINI, *Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975

NICCOLÒ TOMMASEO, *Alessandro Manzoni, in Ispirazione e arte o lo scrittore educato dalla società e educatore*, Firenze, Le Monnier, 1858

FERRUCCIO ULIVI, *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento*, Roma, Gismondi, 1950

ID., *Manzoni*, Milano, Rusconi, 1984

ID., *Manzoni Storia e Provvidenza*, Roma, Bonacci Editore, 1974

CARLO VAROTTI, *Manzoni: profilo e antologia critica*, Milano, Bruno Mondadori, 2006

MARINA ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998

Altri testi

Il teatro italiano nel Settecento, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988

Il teatro italiano V, La tragedia dell'Ottocento, Tomo primo, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1981

Il teatro tragico italiano: storia e testi del teatro tragico in Italia, a cura di Federico Doglio, Guanda, Parma, 1960

ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione traduzione commento di Manara Valgimigli, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1934

SANT'AGOSTINO, *Il castigo e il perdono dei peccati ed il battesimo dei bambini*, in *Natura e Grazia*, Roma, Città nuova editrice, 1981

ALBERT CAMUS, *Sull'avvenire della tragedia*, traduzione di Lorenzo Chiuchiù (Sur l'avenir de la tragédie, in A. Camus, Théâtre, récits et nouvelles, édition de Roger Quilliot, préface de Jean Grenier, Gallimard), Paris, 1962, pp. 1701-1710.

GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le opere*, vol I, a cura di F. Flora, Milano, Arnoldo Mondadori, 1940

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, 1956

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio II*, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni Editore, 1971

AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, Traduzione di G. Gherardini, Nuova edizione a cura di M. Puppo, Genova, il melangolo, 1977

LUCIO ANNEO SENECA, *Lettere a Lucilio*, vol. 2, introduzione di Luca Canali, traduzione e note di Giuseppe Monti, cronologia a cura di Ettore Barelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la disponibilità e la pazienza del Professore Piero Floriani. Senza il suo supporto e la sua guida sapiente non avrei portato a termine questa tesi. Desidero ringraziare gli altri professori del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica: Cristina Cabani, Roberta Cella, Angela Guidotti e Vinicio Pacca.

Un imprescindibile ringraziamento è destinato anche ai professori del Dipartimento d'Italianistica della Hankuk University of Foreign Stuedies, che mi hanno accompagnato nello studio della letteratura italiana: Prof. Sungchul Han, Sangyeob Ii, Munhwan Cho e Vincenzo Fraterriigo.

Un sentito ringraziamento ai miei colleghi: Alessandro Orfano, Giacomo Giuntoli, Ida Caizza, Luca Cristiano, Veronica Copello e Leyla Livraghi.

Un altro ringraziamento va poi ai miei amici Fam. Schiavinotto, Sungyun Cho, Mira Montserrat e Luca Contrino.

Sono inoltre molto grata alla mia amica Ilaria Arrighi per tutto quanto ha fatto per me durante la stesura.

Vorrei infine ringraziare la mia famiglia che mi ha sempre sostenuto e dato la possibilità di proseguire lo studio in Italia.